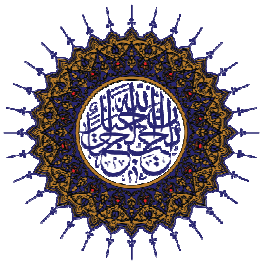


كلية العمارة والفنون الإسلامية
جامعة العلوم الإسلامية العالمية

المعهد العالمي للفكر الإسلامي

وزارة الثقافة

المؤتمر العلمي الدولي بعنوان:

"الفن في الفكر الإسلامي"

عمان – الأردن

٤-٥ جمادى الآخرة ١٤٣٣هـ/ ٢٥-٢٦ نيسان ٢٠١٢م

ورقة بحثية بعنوان:

تطبيقات الفن الإسلامي في عنصر المحراب
قيمها الفنية والجمالية ودلالاتها الوظيفية والدينية

محمد كمال خلاف*

* دكتوراه في الآثار من كلية الآثار جامعة القاهرة سنة ٢٠٠٤، يعمل أستاذاً مساعداً بكلية الآثار جامعة الفيوم منذ عام ٢٠٠٩،
m_kamal555@yahoo. com

تطبيقات الفن الإسلامي في عنصر المحراب، قيمها الفنية والجمالية ودلالاتها الوظيفية والدينية

د. محمد كمال خلاف *

مقدمة

كلما تحدثنا عن التراث الفريد الذى خلفته الحضارة الإسلامية ذات القيمة والآصالة[1] فى صورة فنونها المتنوعة، فإننا نسلم بأن هذا التراث من الناحية الجمالية يكون وحدة شاملة متصلة الأجزاء. وربما كنا على علم بالاختلافات الشكلية التى وجدت فى الأقاليم المتنوعة التى تضمها الساحة الشاسعة للعالم الإسلامى، ولكننا نظل نؤيد عامة الرأى القائل بأن هذه الوحدة تربط أجزاءها بعضها ببعض خصائص ذات طابع غالب موحد[2] ولقد أورث الإسلام فكراً شاملاً ذا شخصية متميزة فى الفقه والعلم والفن، ولقد أسهم فى نشر هذا الفكر وتعميق النظر فيه مسلمون مؤمنون وعلماء من جميع أنحاء البلاد الإسلامية على حد سواء، بل لقد مارس الفن الإسلامى خارج الأراضى الإسلامية جماعات غير مسلمة، واشترك الصناع المهرة من غير المسلمين وخاصة المسيحيين فى بناء وتزيين العمائر الأولى، مثل قبة الصخرة والجامع الأموى فى دمشق والجامع الكبير فى قرطبة. لم يؤثر دينهم على اشتراكهم فى البناء ومع أنهم حملوا فى مشاركتهم تقاليد الفنون الإسلامية، إلا أنهم مع تقدم الفكر الإسلامى وانتشاره، أصبح، عليهم أن ينفذوا العمل الفنى تبعاً للتقاليد الجمالية والفنية التى نمت مع نمو الفكر الإسلامى واستقلال شخصيته[3] والمحراب فى العمارة الإسلامية هو العلامة أو الحنية التى تحدد إتجاه القبلة، وهناك آراء متعددة حول أصل ونشأة المحاريب فى العمارة الاسلامية وكذلك حول أول محراب أنشئ فى العمارة الإسلامية وتاريخ إنشاؤه، والمحراب كعنصر معمارى فإنه يتكون من عدة أجزاء هى التجويف ويشمل جزئين هما: البدن (الصدر) والطاقية (الخوذة) إلى جانب الدخلات والعقود والأعمدة والصنجات المعشقة والمقرنصات، وقد تطورت المحاريب الأثرية فى مصر خلال العصور الإسلامية المختلفة، كما بنيت حنياتها من الحجر الجيرى أو الطوب المحروق (الآجر)، كذلك وجدت المحاريب الجصية المسطحة والمحاريب المنقولة التى صنعت من الأخشاب، كما نجد أن التكوين المعمارى للمحراب وشكله المميز يحمل الكثير من القيم الفنية والجمالية التى جعلته عنصرا مميزا وفريدا فى العمارة الإسلامية سواء من حيث الشكل العام للمحراب وعلاقته بالجدار أو من حيث العلاقة بين الأجزاء المعمارية المختلفة المكونة للمحاريب الأثرية، وهناك خصائص ومعايير أثرت فى الفن الإسلامى وأعطته طابعه المميز وشخصيته الفريدة وهي كراهية تصوير الكائنات الحية، التقشف، مخالفة الطبيعة، تصوير المحال، الاهتمام بزخرفة السطوح، شغل الفراغ، الانصراف عن التجسيم والبروز والتنوع والوحدة وهو ما حققه الفنان المسلم في زخرفة المحاريب مع براعته في توظيف هذه الخصائص والسمات لتحقيق الأبعاد الوظيفية للمحراب ولإبراز ما أراد إظهاره من قيم ومعاني دينية وعقائدية، وقد وجد الفنان المسلم في تصوير المحال ومخالفة الطبيعة واللا محاكاه انتاج أشكال زخرفية جديدة لا نظير لها فى الطبيعة أدت إلي حدوث إثراء في عنصر المحراب وغيره من العناصر المعمارية

* دكتوراه في الآثار من كلية الآثار جامعة القاهرة سنة ٢٠٠٤، يعمل أستاذاً مساعداً بكلية الآثار جامعة الفيوم منذ عام ٢٠٠٩، m_kamal555@yahoo. com

[1] عبد الله كامل موسى عبده: المسلمون وآثارهم المعمارية حتى نهاية عصر الخلفاء الراشدين، موسوعة العمارة الإسلامية، المجلد الأول، دار الآفاق العربية، ٢٠٠٣، ص ١٣.

[2] Stewart, H. M.: Egyptian Stelae, Relief and Paintings from the Petrie Collection, Warminster, 1979: p. p 359

[3] عفيف البهنسى: الجمالية الإسلامية فى الفن الحديث، دار الكتاب العربى، الطبعة الأولى، ١٤١٨ هـ - ١٩٨٨ م. ص ٢٢

الإسلامية وقد اهتم الفنان المسلم اهتماماً كبيراً بزخرفة السطوح وشغل الفراغ ويظهر ذلك جلياً في عنصر المحراب وفي ثرائه الزخرفي في مختلف العصور وفي مختلف البلاد الإسلامية وقد تميزت الزخارف الهندسية في الفن الإسلامي والتي ابدعها الفنان المسلم في فنونه التطبيقية والعناصر المعمارية لعمائره ومنها المحاريب بالتجريد الهندسي وهناك سمات مميزة لهذا التجريد الهندسي أهمها وضوح الطابع العربي والبساطة والتعقيد والتجريد والرمزية والبعد عن التماثل الواقعي والميل نحو الزخرفة والتكرار ويتضمن التكرار التجديد والاستمرارية والانتشار والحرية والمساواة والعودة للأبدية ومن السمات الأخري المميزة للتجريد الهندسي كراهية الفراغ وتقسيم السطح وتصوير الأشكال الخيالية والتنوع وتسطيح الأشكال والإحساس التلقائي بالحركة والتشابك والنمو والوحدة والحرية والإبداع[٤] وقد لعب تعدد الألوان والخامات دوراً هاماً في زخرفة المحاريب بتطبيقات كثيرة ومتنوعة للفن الإسلامي حملت الكثير من القيم الفنية والجمالية وتضمنت الكثير من الدلالات الوظيفية والدينية.

أصل لفظ "محراب" Mehrab

لقد تناول اللغويون العرب لفظ "محراب" بالشرح والتفسير فى معاجمهم واتفقوا جميعاً على أنها كلمة عربية وأدرجوها تحت مادة حرب، وإن كانوا قد اجمعوا على الأصل العربى للكلمة إلا أنهم لم يجزموا بأنها ذات مدلول واحد[٥] حيث تعنى الغرفة والموضع العالى[٦] وصدر البيت واكرم مواضعه[٧] كذلك المحراب هو اشرف الأماكن[٨] ومقام الإمام من المسجد[٩] ونستطيع القول أن لفظ المحراب لم يرد على ألسنة العرب قبل الاسلام بالمعنى المسجدى الذى أنتهى إليه بعد انتشار المساجد فى الاسلام[١٠]، وقد ذكر (زكى حسن) فى تفسير لفظ محراب أنه يعنى قصراً أو جزءً من القصر أو مكان النساء فى البيت[١١] كما ورد ذكر المحراب فى القرآن الكريم فى أربعة مواضع بصيغة المفرد كما يلي:

﴿فَتَقَبَّلَهَا رَبُّهَا بِقَبُولٍ حَسَنٍ وَأَنبَتَهَا نَبَاتًا حَسَنًا وَكَفَّلَهَا زَكَرِيَّا كُلَّمَا دَخَلَ عَلَيْهَا زَكَرِيَّا الْمِحْرَابَ وَجَدَ عِندَهَا رِزْقًا قَالَ يَا مَرْيَمُ أَنَّى لَكِ هَذَا قَالَتْ هُوَ مِنْ عِندِ اللَّهِ إِنَّ اللَّهَ يَرْزُقُ مَن يَشَاء بِغَيْرِ حِسَابٍ﴾ (آل عمران: ٣٧)، ﴿فَنَادَتْهُ الْمَلَائِكَةُ وَهُوَ قَائِمٌ يُصَلِّي فِي الْمِحْرَابِ أَنَّ اللَّهَ يُبَشِّرُكَ بِيَحْيَى مُصَدِّقًا بِكَلِمَةٍ مِّنَ اللَّهِ وَسَيِّدًا وَحَصُورًا وَنَبِيًّا مِّنَ الصَّالِحِينَ﴾ (آل عمران: ٣٩) ﴿فَخَرَجَ عَلَى قَوْمِهِ مِنَ الْمِحْرَابِ فَأَوْحَى إِلَيْهِمْ أَن سَبِّحُوا بُكْرَةً وَعَشِيًّا﴾ (مريم: ١١) ﴿ وَهَلْ أَتَاكَ نَبَأُ الْخَصْمِ إِذْ تَسَوَّرُوا الْمِحْرَابَ﴾ (ص: ٢١)، ومرة واحدة بصيغة الجمع ﴿يَعْمَلُونَ لَهُ مَا يَشَاء مِن مَّحَارِيبَ وَتَمَاثِيلَ وَجِفَانٍ كَالْجَوَابِ وَقُدُورٍ رَّاسِيَاتٍ اعْمَلُوا آلَ دَاوُودَ شُكْرًا وَقَلِيلٌ مِّنْ عِبَادِيَ الشَّكُورُ﴾(سبأ: ١٣) ومعناها فى السورة الأولى البيت وفى الثانية والثالثة المصلى وفى الرابعة صدر البيت أما فى السورة الخامسة فالمعنى هو مساكن وقصور[١٢] ويرى بعض المستشرقين أمثال (جوتلف برجستراسر) و(إينوليتمان) و(جاكوب

---

[٤] ثروت عكاشة: القيم الجمالية فى العمارة الإسلامية، دار الشروق، القاهرة، ١٩٩٤، ص ١٩.
[٥] طة الولى: المساجد فى الإسلام، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٨ م، ص ٢١٤.
[٦] Serjeant, R. B.: Studies In Arabian History and Civilization, London, 1981, P. 439.
[٧] فريد شافعى: العمارة العربية فى مصر الإسلامية، المجلد الأول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٠ م، ص ٦٠٢
[8] Serjeant, R. B.: Op. Cit., 1981, p. 440
[٩] فريد شافعى: مرجع سابق، ١٩٧٠م، ص ٦٠٣
[١٠] طه الولى: مرجع سابق، ١٩٨٨م، ص ٢١٥
[١١] زكى محمد حسن: الفن الإسلامى فى مصر، مطبعة دار الكتب المصرية، ١٩٣٥م، ص ٢٣٥
[١٢] منظمة العواصم والمدن الإسلامية: أسس التصميم المعمارى والتخطيط الحضرى فى العصور الإسلامية المختلفة، مركز الدراسات التخطيطية وإحياء العمارة الإسلامية، ١٩٩٠م، ص ٤٣٣

هورفيتز) أنه تم نقل كلمة محراب من اللغة الحبشية إلى اللغة العربية محرفه، فربما كان أصلها "محرام" فأبدلت الميم باءاً أو ربما كان أصلها "مكراب" أى المكان المقدس فأبدلت الكاف حاءً وقد ذكر هؤلاء المستشرقين أن كلمة محراب بلفظها العربى انتقلت إلى عرب اليمن مع النصرانية عندما كانت بلادهم تحت الحكم الحبشى، وأصل هذه الكلمة باللغة الحبشية هو ميكراب Mikrab أو ميكوراب Mekurab وهى بهذه اللغة تعنى الكنيسة أو المعبد كما تعنى أيضا الحنية التى يوضع فيها تمثال القديس [١٣].

نشأة المحراب وأصل وجوده في العمارة الإسلامية

لقد كان الرسول ﷺ يركز الحربة فى السفر والبرية فيصلى إليها وقد أطلق عليها لفظ "العنزة[١٤] أما فى المساجد فقد يقتصر على تعيين المحراب بلوحة مثبتة على جدار القبلة أو على دعامة فى بيت الصلاة وهو ما يطلق عليه المحراب المسطح [١٥] وأقدم مثال له فى العمارة الاسلامية المحراب الموجود تحت صخرة قبة الصخرة بالقدس والذى يؤرخ بعام ٧٢هـ / ٦٩١م [١٦] شكل رقم (١) ويرى (شافعى) أنه يرجع لعصر الخليفة العباسى المأمون وليس إلى التاريخ السابق ذكره والذى شيدت فيه قبه الصخرة فى عهد عبد الملك بن مروان[١٧] وذلك استناداً إلى عناصره الزخرفية وطريقة كتابة الخط به[١٨] أما المحراب المجوف فهناك آراء متعدده حول نشأته وتاريخ ظهوره وتطوره فى العمارة الإسلامية ومن ذلك:

١) قصة تناولها بعض المؤرخين المسلمين وهى خاصة بطلب الخليفة الوليد بن عبد الملك من ملك الروم مساعدته فى بناء المسجد النبوى وورد بها أنه أمده بعمال من الروم والقبط وأن القبط هم الذين عملوا بمقدم الجامع[١٩] وهذا يجعل أصل المحراب قبطياً وبالتالى مسيحياً[٢٠] أى أنه أستمد من الحنية الكبيرة التى توجد فى صدر الكنيسة فى مكان مرتفع والذى يسمى بالمذبح Alter، ولكن هناك فارق كبير بين الوظيفة التى يؤديها المذبح فى الكنيسة وبين وظيفة المحراب فى المسجد حيث لا يتجاوز أن يكون مجرد علامة لتعيين جدار القبلة ولا يتسع إلا لشخص واحد هو الإمام ويقف بداخله عند إزدحام المسجد بالمصلين فى الصلوات الجامعة مثل صلاة الجمعة والأعياد[٢١] أما فى الأحوال العادية فلا يقف فيه الإمام[٢٢] كما يرى سوفاجية أن العلاقة بين شكلين متشابهين لا يعنى بالضرورة وجود علاقة معمارية بينهما تجعل إقتباس أحدهما من الآخر أمرا مسلماً به، بل يجب التأكد من أن بينهما روابط وظائفيه تفسر وتبرز هذا الاشتقاق[٢٣].

---

[١٣] طه الولى: مرجع سابق، ١٩٨٨م، ص ٢١٨

[١٤] طه الولى: المرجع السابق، ١٩٨٨م، ص ٢١٧

[١٥] خالد مفلح البابر: القيم الفنية فى تصميم محراب المسجد كمصدر لتصميم جداريات داخلية، رسالة ماجستير، قسم التصميم، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، ١٩٨٤م، ص ٤٣

[١٦] حسين مصطفى حسين: المحاريب الرخامية فى القاهرة المماليك البحرية، رسالة ماجستير، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٨١م، ص١٣

[١٧] فريد شافعى: مرجع سابق، ١٩٧٠م، ص ٦٢٢

[١٨] منظمة العواصم والمدن الإسلامية: مرجع سابق، ١٩٩٠م، ص ٤٣٣

[19] Craswell (K. A. C.): Early Muslim Architecture, Vol. 1, Oxford, 1932, pp. 97 –99

[٢٠] فريد شافعى: مرجع سابق، ١٩٧٠م، ص ٦٠١

[21] Hillenbrand, R.: Islamic Architecture, Form, Function and Meaning, Edinburgh university Press, Great Britian, 1994, P. 45

[٢٢] فريد شافعى: مرجع سابق، ١٩٧٠م، ص ٦٠١

[٢٣] طه الولى: مرجع سابق، ١٩٨٨م، ص ٢١٩

٢) هناك رأى هو أن حنية المحراب تشبه التجويف العميق الذى توضع فيه التماثيل فى المعابد اليونانية والرومانية[٢٤].

٣) ذكر أيضا أن المحراب يشبه التكوين المنحنى لغرفة العرش[٢٥] ومن أمثلة ذلك البقايا التى وجدت فى أحد القصور فى جنوب سوريا وتعود إلى القرن السادس الميلادى.

ورغم أن التكوين المعمارى متشابه فى الحالات السابقة إلا إنه يؤدى وظيفة مختلفة فى كل حالة[٢٦] وبالإضافة إلى الآراء السابقة فقد نظر للمحاريب على أنها تشبه المقاصير التى كان يستخدمها الحكام[٢٧].

ويرى (هيل) أن المحراب كان يحيى ذكرى الحنية التى كان يستخدمها أمير المؤمنين أو الإمام أو ربما المكان الذى كان يقف فيه الرسول ﷺ عندما كان يصلى بالناس[٢٨] ويرجح (شافعى) أن مصدر إقتباس المحراب المجوف هو الحنيات الرومانية الصغيرة التى كانت بمثابة زخارف جدارية أسرف الرومان فى عملها فى عمائرهم من معابد وحمامات ومساكن إلى غير ذلك، ولا زالت توجد أمثلة كثيرة لها فى العمائر الوثنية فى الشام[٢٩]، ويمكن القول بأنه قد وجد نوع من المحاريب أو علامة لتعيين إتجاه القبلة منذ السنة الثانية للهجرة أى منذ أستقر الإتجاه فى الصلاة نحو الكعبة بل لعل ذلك قد وجد منذ اللحظة الأولى التى وضع فيها أساس المسجد النبوى فى المدينة وأن الرسول ﷺ قد وضع بنفسه محراباً فى مسجد قباء خارج المدينة أثناء هجرته إليها، ويغلب الظن على أن كلا منهما كان على هيئة تجويف بسيط[٣٠] ثم تطورت المحاريب بعد ذلك مع تطور العمارة الاسلامية وأصبحت تولى عناية كبيرة ببنائها وزخرفتها خلال العصور الاسلامية المختلفة[٣١] وقد اختلفت الآراء حول زمن ظهور المحراب الأول إلا أنها أجمعت على أنه محصور بين المساجد التى أقيمت فى القرن الأول للهجرة ويمكن حصرها حسب تسلسلها التاريخى فى جدول رقم (١).

---

[24] Frishman, M. And Khan, H. U.: The Mosque, History Architecture Development and Regional Diversity, Thames & Hudson, London, 1994, P. 35

[٢٥] طه الولى: مرجع سابق، ١٩٨٨م، ص ٢١٩

[26] Hillenbrand, R.: Op. Cit., 1994, p. 45

[27] Dagan, K.: Muslim Religious Architecture, part 1, the Mosque and the Development, Leiden, 1974, P. 4

[28] Hill, D.: Islamic Architecture And Its Decoration, Faber and Faber, London, 1964, P. 77

[٢٩] فريد شافعى: مرجع سابق، ١٩٧٠م، ص ٦١٧

[٣٠] فريد شافعى: المرجع السابق، ١٩٧٠م، ص ٥٩٩

[31] Dogan, K.: Op. Cit., 1974, P. 4

جدول رقم (١) يوضح الآراء المختلفة التى ذكرت حول التاريخ والمكان والمنشئ للمحراب الأول[٣٢] حسب تسلسلها التاريخى.

مسلسل	التاريخ	المكان	المنشئ
١.	١١ هـ / ٦٣٢ م	المسجد النبوى فى المدينة	عمر بن الخطاب
٢.	١٣هـ / ٦٣٤م	المسجد الأقصى بالقدس	عمر بن الخطاب
٣.	٢٤هـ / ٦٤٤م	المسجد النبوى فى المدينة	عثمان بن عفان
٤.	٥٠هـ / ٦٧٠م	المسجد الجامع فى القيروان	عقبة بن نافع
٥.	٥٣ هـ / ٦٧٣م	جامع عمرو بن العاص بالفسطاط	مسلم بن مخلد
٦.	٦٥هـ / ٦٨٤م	المسجد النبوى فى المدينة	مروان بن الحكم
٧.	٧٢هـ / ٦٩١م	قبه الصخرة بالقدس	عبد الملك بن مروان
٨.	٧٩هـ / ٦٩٨م	جامع عمرو بن العاص بالفسطاط	عبد العزيز بن مروان
٩.	٨٦هـ / ٧٠٥م	المسجد الأموى بدمشق	الوليد بن عبد الملك
١٠.	٩٠هـ / ٧٠٩م	المسجد النبوى فى المدينة	عمر بن عبد العزيز

التكوين المعماري والزخرفي للمحاريب

تتكون المحاريب من عناصر معمارية ذات وظيفة إنشائية فى العمارة الإسلامية إلا أنها فى المحاريب لا تؤدى غالبا هذه الوظيفة ولكنها تستخدم كعناصر زخرفية وهذه العناصر المعمارية هى:

١- التجويف ويتكون من جزئين هما: -

أ- بدن (صدر) المحراب. ب- طاقية (خوذة) المحراب.

٢- الدخلات (النواصى).

٣- العقود.

٤- الأعمدة. ٥- الصنجات المعشقة. ٦ - المقرنصات[٣٣].

وبالإضافة لهذه العناصر فإنه يوجد فوق عقد المحراب منطقتين تسمى كل منهما ريشة (توشيحه) المحراب وتتضح هذه العناصر من خلال شكل رقم (٢)

التجويف

لقد تنوعت المساقط التى أخذتها تجاويف المحاريب الأثرية فمنها ما هو ذو مسقط نصف دائرى ومن بين المساقط النصف دائرية للمحاريب الأثرية ما امتد طرفاها باستقامة واضحة ومن بينها أيضا ما صغر مسقطه إلى درجة قربته من شكل القوس وقد وجد من بين هذه المحاريب ماله مسقط حدوى[٣٤] وقد وجدالمحراب ذى المسقط

[٣٢] عبد الرحيم غالب: موسوعة العمارة الإسلامية، بيروت، ١٩٨٨م، ص ٣٥٣

[٣٣] خالد أحمد مفلح: القيم الفنية فى تصميم محراب المسجد كمصدر لتصميم جداريات داخلية، رسالة ماجستير، قسم التصميم، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، ١٩٨٤م، ص ١٣٩

[٣٤] حسين مصطفى حسين: مرجع سابق، ١٩٨١م، ص ٣٢

المتعامد مثل المحاريب التى استخدمت فى شرق العالم الاسلامى طوال العصر العباسى الأول مثل محاريب كل من قصر الأخيضر ومسجد (تاريك خانة) بفارس وجامع سامرا الكبير ويتكون التجويف من جزئين هما: -

البدن (صدر المحراب)

يرتفع بناء صدر (بدن) المحراب بالمداميك سواء من الحجر الجيرى أو من الطوب المحروق (الآجر) فى بعض الأحيان وذلك طبقا للمسقط الأفقى له سواء أكان نصف دائرياً أو مستطيلا أو حدوياً أو غير ذلك، وقد كانت المحاريب عادة تستوعب داخل الجدار ولكن أحيانا فى حالة قله سمك الجدار كان يتم استيعابها فى بروز خارجى وهذا البروز عادة لا يأخذ نفس الهيئة المنحنية للمحراب وإنما في أغلب الأحيان يأخذ هيئة مستوية موازية للجدار الأصلى.

الطاقية (خوذة) المحراب

تأخذ طاقية (خوذة) المحراب اشكالا مختلفة منها: -

١- المخموس. ٢- شكل ربع الكرة.

وقد تأخذ طاقية المحراب شكل محارة مقلوبة وذلك فى المحاريب الجصية فى العصرين الفاطمى والأيوبى، وقد تكون مسطحة خالية من البروزات وملونة وقد تكون مسطحة وبها شرائح رخامية ملونة وهى فى هذه الحالة قريبة الشبه من شكل المحارة وقد استخدمت الطواقى المحارية فى زخرفة أعلى تجاويف المحاريب الصغيرة التى تكون على هيئة صفوف فى باطن بعض المحاريب[٣٥].

الدخلات (النواصى)

يطلق شافعى[٣٦] اسم النواصى على الزوايا الغائرة فى جانبى المحراب والتى كان يوضع فى كل منها عمود ويعتبرها من أهم الظواهر التى تتصل بالمحاريب منذ العصر الاسلامى المبكر، ومن الملاحظ أن بعض هذه الدخلات لم يحتوى على أعمدة[٣٧] وقد تنوعت المحاريب الأثرية من حيث عدد الدخلات فأغلبها يشتمل على دخله واحدة على كل جانب وبعضها يتوسط دخلتين على كل جانب كما ظهرت أمثله لمحاريب يتوسطها ثلاث دخلات ويرجع السبب فى تعدد الدخلات أن تتناسب هيئة المحراب مع المساحة التى يتصدرها حتى لا يكون شديد العمق وحتى لا تكون طاقيته شديدة الارتفاع والضخامة وهذا يتوفر مع زيادة عدد الدخلات[٣٨].

---

[٣٥] بطرس عوض الله وآخرون: فن البناء، الجزء الثانى، مطابع دار الشعب، ١٩٨٨م، ص١٣٩

[٣٦] فريد شافعى: العمارة العربية فى مصر الإسلامية، المجلد الأول، عصر الولاة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٠م، ص٥٩٧

[٣٧] حسين مصطفى حسين: مرجع سابق، ١٩٨١، ص ٣١

[٣٨] خالد مفلح البابر: مرجع سابق، ١٩٨٤م، ص ١١٦

العقود

العقود معماريا هى تراكيب خاصة الغرض منها إيجاد هيئة معمارية[٣٩] جميلة المنظر لتغطية الفتحات وتوزيع الضغوط على الأكتاف فى البناء[٤٠] والعقد عنصر معمارى مقوس يعتمد على نقطتى ارتكاز ويتكون العقد من العديد من الأحجار يسمى كل منها فقرة أو صنجه أو لبنة وهناك العديد من المصطلحات الفنية التى أطلقت على أجزاء العقد ومكوناته وهى موضحة بالشكلين رقمي (٣)، (٤)[٤١] وقد ظهرت فى العمارة الإسلامية أشكالا عديدة للعقود وقد ارتبط بعضها بالإقليم الذى شيد فيه الأثر وقد كانت العقود النصف دائرية هى المستعمله فى بداية الإسلام ثم ظهرت بعد ذلك العقود المدببة كما فى قبة الصخرة ببيت المقدس وحمام الصرخ فى بادية الشام أما فى مصر فقد ظهرت العقود لأول مرة فى فتحات مآخذ المياه فى مقياس النيل بالروضة وذلك فى عصر الخليفة المتوكل العباسى فى القرن الثالث الهجرى (التاسع الميلادى)[٤٢] ويمكن حصر أهم أنواع العقود التى استخدمت فى العمارة الاسلامية فى نوعين أساسيين الأول: هو العقد نصف الدائرى والثانى هو حاد الرأس ويتكون الأخير من قوسين أساسيين مركزهما داخل العقد ومن هذين النوعين تتفرع الأنواع الأخرى، فيزيد القوس عن نصف الدائرة أو ينقص وتتداخل الأقواس وأجزاؤها المقعر منها[٤٣] والمحدب والبيضاوى بالخطوط العمودية والأفقية والمنحنية وهذه الأنواع هى: -

العقد الدائرى ذو المركز الواحد، العقد المرتد المدبب، العقد ذو الفصوص، العقد المخموس، العقد الثلاثى، العقد البصلى، العقد المدبب، العقد المدبب ذو المركزين، العقد المركب، العقد ذو المقرنصات، العقد المزدوج، العقد المتداخل[٤٤].

الأعمدة

يتكون العمود من عدة أجزاء هى التاج ويستريح عليه كتف العقد ويرتكز التاج على البدن وهذا يتكئ بدوره على القاعدة[٤٥] ثم ما لبث أن ابتكر المعمار الاسلامى العمود الخاص به وقد كان فى البداية عبارة عن بدن مربع ليس له تاج أو قاعدة ثم تطور البدن فأصبح دائرى ثم ظهرت الأعمدة ذات البدن الاسطوانى والأعمدة المضلعة ذات البدن المثمن[٤٦] وفى بعض الأحيان شوهد البدن مضلعاً تضليعاً حلزونياً أو مقسماً بتجويفات رأسية أو على هيئة معينات كما فى الطراز العثمانى، أما التيجان فقد عرف الكثير منها ذو القطاع الدائرى أو المثمن القطاع وفى بعض الأحيان كان يشتمل على صف من الوريقات النباتية على شكل زخرفى جميل كما عرفت التيجان المكونة من المقرنصات أو الدلايات ويوضح الشكلين رقمي (٥)، (٦) أهم أنواع العقود، ومن الملاحظ فى مختلف

[٣٩] محمود محمد محمود: دراسة تحليلية للبرنامج المعمارى والتشكيل الفراغى للمساجد فى مصر، رسالة ماجستير، قسم العمارة، كلية الفنون الجميلة، جامعة حلوان، ١٩٩٠م، ص ٧١

[٤٠] بطرس عوض الله وآخرون: مرجع سابق، ١٩٨٨، ص ٩٠

[٤١] عباس فاروق حيدر: الموسوعة الحديثة فى تكنولوجيا تشييد المبانى، الجزء الأول، منشأة المعارف، الأسكندرية ١٩٨٦م، ص ٥١١-٥١٢

[٤٢] كمال الدين سامح: العمارة الإسلامية فى مصر، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٧٠ م، ص ٨٠

[٤٣] عبد الرحيم غالب: موسوعة العمارة الإسلامية، بيروت، ١٩٨٨ م، ص ٢٧٥.

[٤٤] عبد السلام أحمد نظيف: دراسات فى العمارة الإسلامية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٥ م، ص ٤٦.

[٤٥] عبد الرحيم غالب: مرجع سابق، ١٩٨٨، ص٢٩٣

[٤٦] عبد السلام أحمد نظيف: دراسات فى العمارة الإسلامية، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٨٥م، ص٥٨

العصور أن التيجان الناقوسية تقابلها قواعد تشبهها ولكن بشكل معكوس أما التيجان ذات الوريقات فتقابلها قواعد عبارة عن أشكال أقراص متفاوته الأقطار [٤٧].

الصنجات المعشقة (المزررات)

لقد عرف إستخدام الصنجات المعشقة (المزررات) فى العمارة الرومانية والبيزنطية وإنتقلت منها إلى العمائر العربية وأقدم أمثلتها العربية فى قصر الحير الشرقى[٤٨] وهى عنصر معمارى ترتب ظهوره على استخدام مادة الحجر فى البناء[٤٩] وهى تستخدم لغرضين الأول زخرفى والثانى من الناحية الإنشائية حيث يمنع إنزلاق وإزاحة مكونات العقد وكذلك لتحقيق التماسك للعتب وتصنع الصنجات المعشقة ذات المزررات الزخرفية غالباً من لونين هما الأبيض والأسود أو الأحمر والأبيض متعاقبين وهذه المزررات الزخرفية تعتمد على الأشكال البسيطة للأوراق النباتية التى تكون النموذج الزخرفى المستعمل فى العمارة العربية [٥٠] ويتم الحصول عليها بعمل مجموعة من القطع الحجرية فيها بروزات وتجاويف تقابلها تجاويف وبروزات بالترتيب ومتوافقة معها وعند جمعها تكون واحدة كاملة مترابطة[٥١] ويوضح شكل رقم (٧) بعض هذه الصنجات المعشقة والأشكال التى أخذتها وبالإضافة إلى تماسك الصنجات نتيجة للشكل الذى نحتت عليه كل صنجة فقد تم عمل طرفها العلوى عريضاً وطرفها السفلى ضيقاً وبذلك يحدث تعاشق بين كل الصنجات حيث يرتكز الجزء البارز من كل صنجة فيها على الجزء الداخل من التالية لها وهكذا[٥٢].

المقرنصات (الدلايات)

والمقرنصات أو الدلايات فى العمارة هى تقليد للتحجر الطبيعى المعلق فى الكهوف[٧] تطلق كلمة Stalactites وهى لفظ يونانى بمعنى بنقط على التحجر الذى ينشأ على شكل أعمدة متدلية غير منتظمة وذلك فى بعض الكهوف[٥٣] وذلك بفعل الرشح الذى تنتجه مياه محمله بالأملاح الجيرية[٥٤] بينما يطلق على الأعمدة الصاعدة من أرض الكهوف كلمة Stalagmite[٥٥] والمقرنصات هى حليات معمارية تشبه خلايا النحل[٥٦] وقد تطورت بما يتناسب مع الطراز المعمارى المستخدمة فيه ثم صارت عنصراً هاماً فى العمارة الاسلامية[٥٧] وهى تستعمل إما كوسيلة زخرفية أو إنشائية وفى الحالة الأخيرة لعبت المقرنصات دوراً هاماً فى تحويل المربع إلى دائرة لإنشاء القبه ويوضح الشكل رقم (٨) بعض أشكال المقرنصات.

---

[٤٧] خالد مفلح البابر: مرجع سابق، ١٩٨٤م، ص١١٨-١١٩

[٤٨] أحمد قاسم الجمعة: الآثار الرخامية فى الموصل خلال العهدين الآتابكى والأليخانى، رسالة دكتوراه، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٧٥م، ص٣٨

[٤٩] خالد مفلح البابر: مرجع سابق، ١٩٨٤م، ص١١٢

[٥٠] توفيق أحمد عبد الجواد: العمارة الإسلامية فى مصر، الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٧٢، ص ١٠٩

[٥١] خالد مفلح البابر: مرجع سابق، ١٩٨٤م، ص١١٢

[٥٢] حسين مصطفى حسين: مرجع سابق، ١٩٨١م، ص٦٧

[٥٣] خالد مفلح البابر: مرجع سابق، ١٩٨٤م، ص١١٢

[٥٤] عبد السلام أحمد نظيف: دراسات فى العمارة الإسلامية، الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٨٨م، ص٧٠

[٥٥] زكى محمد حسن: فنون الإسلام، دار النهضة العربية، ١٩٦٤ ص ١٥٢

[٥٦] نجوى جلال مؤمن: دراسة تحليلية عن عمارة الأضرحة المملوكية بمصر مع دراسة العناصر المكونة للضريح رسالة ماجستير، قسم العمارة، كلية الفنون الجميلة، جامعة حلوان، ١٩٨٨م، ص٧١

[٥٧] عفاف زكى راشد: مرجع سابق، ١٩٩٤م، ص٢٨٩

مواد بناء وزخرفة المحاريب

تتوقف طبيعة مواد البناء المستعملة في اقليم ما علي عوامل كثيرة، أهمها المناخ، ودرجة حضارة الشعب ونوع المواد الممكن الحصول عليها، وقد كان لبعض هذه المواد دورا هاما في بناء المحاريب كعنصر هام من عناصر العمارة الاسلامية حيث استخدمت الاحجار الجيرية لبناء حنيات المحاريب كما استخدم الطوب المحروق (الآجر) لبناء طواقي (خوذات) المحاريب واحيانا لبناء حنياتها كاملة الي جانب ذلك فقد استخدم الرخام لعمل الاعمدة التي توضع في الدخلات علي جانبي المحراب كجزء من التكوين المعماري له، وقد استخدمت الشعوب القديمة مونات طبيعية للبناء أهمها الجبس والجير، وأستطاع الفنان المسلم أن يزخرف المحاريب من خامات متعدده كالرخام أو الخشب أو الجص[٥٨] فقد استخدمت خامة الجص فى زخرفة طاقية المحراب على شكل محارة بضلوع بارزة، ثم ظهرت نفس الزخرفة فى خامة الرخام عن طريق أشرطة رخامية ملونة على شكل إشعاعات[٥٩] كما أستخدم أيضا الألوان فى زخرفة الجص حيث تم تلوينه بألوان منها الأسود والذهبى[٦٠] إلى جانب ذلك فقد استخدم الخشب أيضا فى كسوة طواقى المحاريب حيث قام بتلوينها وتذهيبها كما صنع من الخشب محاريب متنقله وقد ظهرت هذه المحاريب فى العصر الفاطمى[٦١] كما استخدم الرخام أيضا فى كسوة المحاريب حيث استخدم الرخام فى صور متعددة منها النحت والكسوة بالألواح الرخامية والحفر والتعشيق وكذلك استخدم الرخام الخردة أو ما يعرف بالفسيفاء الرخامية[٦٢] كما استخدمت أيضا الفسيفاء الزجاجية فى زخرفة المحاريب الأثرية وخاصة طواقى هذه المحاريب[٦٣] ، كما بالصورتين رقمي (١)، (٢) وهما يوضحان زخرف الفسيفساء الزجاجية الملونة والمذهبة بمحرابي جامع أحمد بن طولون بمصر وضريح علاء الدين أقبغا بالجامع الأزهر بمصر.

القيم الجمالية والفنية والوظيفية والدينية للتكوين المعمارى للمحاريب

هناك العديد من القيم الجمالية فى التكوين المعمارى للمحاريب سواء من حيث الشكل العام للمحراب وعلاقته بالجدار أو من حيث العلاقة بين الأجزاء المعمارية المختلفة المكونة للمحاريب الأثرية، فنجد أن التكوين المستطيل للمحراب يبعث على الشعور بالوقار والعظمة وكلما تميز التكوين العام بالبساطة زادت قدرته على استرعاء النظر[٦٤] والبساطة أيضاً تحقق الغرض فى لفت الانتباه وتحديد اتجاه القبلة فور دخول المصلى إلى المسجد[٦٥] ويغلب على تكوين المحراب الخطوط الرأسية والأفقية كما يظهر الخط المنحنى فى عقد المحراب وفى باطن بعض المحاريب[٦٦] فنجد أن الخط الرأسى يعكس شعوراً بالتفتح والابتهاج كما يعكس شعوراً قوياً بالثقة والعظمة والثبات[٦٧] أما الخط الأفقى فهو خط مرتبط بالأفق وهو يرتبط بالمحراب من خلال التقسيمات العرضية لتكوينه

---

[٥٨] أبو صالح الألفى: أثر الفكر الاسلامى على الفن المصرى، الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٧٩ ص٦٥ –٦٦.
[٥٩] خالد مفلح البابر: مرجع سابق، ١٩٨٤، ص ١٤١.
[٦٠] سعاد ماهر: مساجد مصر وأوليائها الصالحين، الجزء الثانى، الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٨٢ ص١٢.
[٦١] حسين مصطفى حسين: مرجع سابق، ١٩٨١، ص٢٥.
[٦٢] خالد مفلح البابر: مرجع سابق، ص ١٤٤ – ١٤٥
[٦٣] خالد مفلح البابر: المرجع السابق، ص ١٩٨٤، ١٤١
[٦٤] عبد الفتاح رياض: التكوين فى الفنون التشكيلية، الطبعة الأولى، القاهرة، دار النهضة العربية، ١٩٧٤م، ص٣٥
[٦٥] أمل صبرى محمد: الفسيفساء الإسلامى وعلاقته الجمالية بالعمارة، رسالة ماجستير، قسم التصوير، كلية الفنون الجميلة، جامعة حلوان، ١٩٨٩م، ص١٠٤
[٦٦] أمل صبرى محمد: المرجع السابق، ١٩٨٩م، ص١٠٥
[٦٧] زينب السجينى: أسس تصميم المنمنمة الإسلامية فى المدرسة العربية و أثرة فى تدريس مادة التصميم لمعلمى التربية الفنية، رسالة دكتوراه، القاهرة، كلية التربية الفنية، ١٩٧٨ م، ص ٢٦٨.

وربما تكون إنعكاساً للخطوط الأفقية التى تمثلها صفوف المصلين خلف الإمام[٦٨] أما الخط المنحنى فهو قد يمثل منحنى الجسد الإنسانى عند السجود، صورة رقم (٣)، والتي توضح علاقة محراب جامع الناصر محمد بن قلاوون بمصر وعلاقته بجدار القبلة وما به من عناصر معماريه وأغلب المحاريب نجد أنها ذات عقود مدببة والعقد المدبب يتكون من خطين منحنيين، أما بالنسبة للعناصر الشكلية من هندسية ونباتية وكتابية فنجد منها زخرفة طاقية المحراب بأنواع مختلفة من الزخارف منها زخرفتها على شكل محارة وهى تظهر فى المحاريب الجصية فى العصر الفاطمى وكذلك الزخرفة الهندسية التى تنتشر من بؤرة وتكبر كلما بعدت وأيضاً الزخرفة النباتية التى يتوسطها ما يشبه المشكاه كل تلك الزخارف قد يكون لها علاقة بالإشعاع والنور والمصدر المضئ، أما زخرفة باطن المحراب فمنها أيضاً النباتية والهندسية والكتابية سواء بالخط الكوفى أو النسخى وهى أيضاً تعطى إنطباعات جمالية مختلفة[٦٩].

تطبيقات خصائص الفن الإسلامي في المحاريب

هناك خصائص ومعايير أثرت فى الفن الإسلامى وأعطته طابعه المميز وشخصيته الفريدة وهي كراهية تصوير الكائنات الحية، التقشف، مخالفة الطبيعة، تصوير المحال، الاهتمام بزخرفة السطوح وشغل الفراغ والانصراف عن التجسيم والبروز والتنوع والوحدة وإذا ما ناقشنا تطبيقات هذه الخصائص للفن الإسلامي علي عنصر المحراب نجد أن كراهية تصوير الكائنات الحية ترجع إلى الرغبة فى البعد عن المظاهر الوثنية فقد جاء الإسلام ليقضى على الوثنية ممثله فى عبادة الأشخاص والأصنام ونجد أن المحاريب لم تتضمن زخارفها كائنات حية وظلت خالية من العناصر الآدمية والحيوانية ومخالفة الطبيعة عند الفنان المسلم تأكيد لمدلول اللا محاكاه، والفنان المسلم يواجه الطبيعة لكى يتناول عناصرها ويفككها إلى عناصر أولية، يعيد تركيبها من جديد، شكل رقم (٩) وهو ما حققه الفنان المسلم في زخرفة المحاريب وهو لا يفكر فى محاكاة الطبيعة لأن هذا هدف لا يسعى إليه ولا يعنيه، وأكثر ما يشبه الفن الإسلامى فى ذلك بعض حركات الفن المعاصر، فالفن التكعيبى مثلاً يقوم على صياغة إيقاعية جديدة للعناصر الطبيعية بعد تحليلها إلى سطوح وأحجام هندسية، ومن زعماء هذه المدرسة بيكاسو[٧٠] وقد دعت العقيدة الإسلامية إلى التقشف والبعد عن مظاهر الترف فاتجهت جهود المسلمين إلى البناء والعمل والبعد عن الفخامه باعتبار كل ذلك عرضاً زائلاً فاستعمل الفنانون العرب خامات رخيصه كالجص والخشب والصلصال فى أعمالهم الفنية ولكنهم استطاعوا بما أضفوه عليها من زخارف دقيقة رائعة ومن ابتكارات صناعية أعطت الخامة الرخيصة مظهراً فخماً جديداً مما يمكن أن يعبر عنه بالخامة المبدلة، أى تحويل الخامات الرخيصة إلى عمل فنى ذو قيمه[٧١] وهو ما أبدعه الفنان المسلم في عنصر المحراب حيث استخدمت هذه الخامات الرخيصة في تكسية المحاريب وزخرفتها صورتين رقمي (٤)، (٥) واللتين توضحان استخدام خامات الجص والأخشاب والرخام والزجاج في زخارف الفسيفساء الزجاجية الملونة والمذهبة في محراب جامع أحمد بن طولون بمصر واستخدام خامات الجص والأخشاب في زخارف محراب مدرسة الناصر محمد بن قلاوون بمصر، وقد وجد الفنان المسلم في تصوير المحال و مخالفة الطبيعة واللا محاكاه انتاج أشكال زخرفية جديدة لا نظير لها فى الطبيعة أدت إلي حدوث إثراء في عنصر المحراب

[٦٨] خالد مفلح البابر: مرجع سابق، ١٩٨٤م، ص ١٣٤
[٦٩] أمل صبرى محمد عبدة: مرجع سابق، ١٩٨٩م، ص ١٠٥
[٧٠] أبو صالح الألفى: الفن الإسلامى أصول فلسفته ومدارسه، دار المعارف، ص ١٥.
[٧١] محمد عبد العزيز مرزوق: الفن الإسلامى، تاريخه وخصائصه، بغداد، ١٩٦٥ م، ص ١٠٥.

وغيرة من العناصر المعمارية الإسلامية وقد اهتم الفنان العربى اهتماماً كبيراً بزخرفة السطوح وشغل الفراغ ويظهر ذلك جليا في عنصر المحراب وفي ثرائه الزخرفي في مختلف العصور وفي مختلف البلاد الإسلامية والملاحظ أيضاً أن الفنون الإسلامية تبتعد عن التجسيم ابتعاداً واضح الأثر فى كل ما أنتج فيها من الأعمال، لأنها لا تستهدف البحث عن البعد الثالث وهو العمق فى الفنون الغربية ولكنها تبحث عن عمق آخر تختص به دون غيرها من الفنون الأخرى وهو العمق الوجدانى[٧٢] وهناك ظاهرة أخرى من الظواهر الهامة التى تبرز شخصية الفن الإسلامى، هى تقسيم السطح إلى مساحات ذات أشكال هندسية مختلفة، داخل هذه الأشكال نجد الوحدات الزخرفية المستمدة من العناصر النباتية أو الأشكال الهندسية أو الخطية، شكلين رقمي (١٠)، (١١) وقد يجمع فى المساحة الواحدة كل هذه الأنواع الزخرفية، كما نلاحظ أيضاً الانتقال المفاجئ، غير المتوقع من عناصر زخرفية ذات طبيعة خاصة، إلى عناصر آخرى من أشكال الأزهار، إلى الأرابيسك، ومن الخطوط الهندسية المستديرة إلى الخطوط المستقيمة وهكذا[٧٣].

فلسفة الفن الإسلامي وانعكاساتها علي المحاريب

تبين أن العقيدة هى التى تؤثر فى الفنون الإنسانية، و أن الإسلام أشاع الفن التجريدى، ليس لتحريمه كما يقول البعض وقد جاء قدماء التجريد الإسلامى[٧٤] فى الرسم أو البعد عن قواعد المنظور، التى كانت من أهم سمات الفن الإسلامى بوجه عام وهى بذلك تخالف أسلوب الرسم الإغريقى الذى كان يتميز بالصدق فى تمثيل الطبيعة وكانت المدرسة التجريدية تنسب غالباً فى الفن الإسلامى إلى كراهية التصوير فى الإسلام فهو كما ذكر أحد العلماء أن هذا خطا، إذ لا نستطيع أن نغفل على وجه الإطلاق ما تميز به التصوير فى الشرق القديم من ميل دائم إلى الأسلوب الرمزى أو الاصطلاحى فى الأوضاع والملامح و لم تكن التجريدية التى أتسمت بها فنون الشرق القديم بوجه عام والفن الإسلامى بوجه خاص، دليل قصور أو عجز فى إمكانيات الفنان، بل كانت نابعه على الأرجح من نتاج فكر راسخ فى ذهن الفنان الشرقى القديم الذى كان يرى فى التجريد سموا و فى الواقعية استهانة أو إقلالا، وربما زادت تلك النظرة بعد نزول الإسلام، الذى ارتقى بفكر الإنسان، وزاد فى الاستهانة – أو الإقلال – مما يحيط به من ماديات ومتاع، ومع ذلك فهناك إتجاه يميل إلى رفض الربط بين كراهية الإسلام للتصوير والتجريديه التى سيطرت على الفن الإسلامى، ويرى أن التجريدية كانت تقليداً أصيلاً، وأرثا قديماً سابقاً على ظهور الإسلام، وأنها كانت مستمرة وراسخة فى جميع البلاد التى سيطر عليها الإسلام[٧٥] وإن أول ما يلفت النظر فى شخصية الفن الإسلامى، هو أنه يتمثل فى أشكال مجردة نباتيه أو هندسية أطلق عليها اسم الرقش العربى (الأرابيسك) Arabesque، يختلط فيها أو يماثلها من الخط العربى الذى تنوعت أشكاله المبدعة حتى قاربت المائة شكل أو أن هذا الفن يتمثل فى أشكال محورة تقوم على التحوير وفقدان المنظور الخطى والكثافة أو(ملء الفراغ)[٧٦] أما الرقش العربى(الأرابيسك)، فهو الاسم الذى يعتمد على اشكال هندسية لعب الفرجار فيها دوراً مهماً، فقدم تشكيلات

---

[٧٢] عفيف بهنسى: الفن الإسلامى، دار طلاسي، دمشق، ١٩٨٦، ص ٧٤.
[٧٣] أبو صالح الألفى: الفن الإسلامى أصول فلسفته ومدارسه، دار المعارف، ص ١٧.
[٧٤] إيناس حسنى: أن الفن الإسلامى على التصوير فى عصر النهضة، دار الجيل، الطبعة الأولى، ٢٠٠٥، ص ٣٥.
[٧٥] عبد الناصر ياسين: الفنون الزخرفية الإسلامية فى عصر منذ الفتح الإسلامى حتى نهاية العصر الفاطمىدراسة أثارية حضارية للتأثيرات الفنية الوافدة، دار الوفاء ١٨ لدنيا الطباعة والنشر، الطبعة الأولى، ٢٠٠٢، ص ٨٥٢.
[٧٦] ايناس حسنى: مرجع سابق، ص ٣٦.

ثلاثية ورباعية وخماسية مع مضاعفاتها، وحور فى كل شكل حتى لم يعد لأنواع هذه التشكيلات حدود، وهكذا أكتشف الفنان الإسلامى عالماً جديداً من الأشكال الهندسية التى حملها دائماً معان عقائديه، بل وصوفيه، والتى تجلت فى الأشكال التى ترمز إلى القدرة الإلهيه أنه هو يبدئ ويعيد)، عدا المعانى الفنية التى تجلت فى روعة التخطيط وتنافره، وفى روعه التلوين وتنسيقه، شكلين رقمي (١٢)، (١٣) ولقد أطلق على هذا النوع من الرقش اسم (أرابيسك)؟ أما النوع الثانى من الرقش فهو رسم لين يستعيد عناصره من الأشكال النباتية شكل رقم (١٠)، والفرق بين النوعين ما فى الأول من عقلانية ونظام ودقة، وما فى الثانى من عفوية وإنسياب، ولكنهما يلتقيان فى المعانى الصوفية التى يمكن أن يعبر عنها فى مجال التكرار الذى يذكر بإلحاح أهل الذكر على نداء الله ﴿ رِجَالٌ لَا تُلْهِيهِمْ تِجَارَةٌ وَلَا بَيْعٌ عَنْ ذِكْرِ اللَّهِ وَإِقَامِ الصَّلَاةِ وَإِيتَاءِ الزَّكَاةِ يَخَافُونَ يَوْمًا تَتَقَلَّبُ فِيهِ الْقُلُوبُ وَالْأَبْصَارُ﴾ (النور: ٣٧)، وثمة شكل آخر من أشكال الإبداع الفنى، مشترك بين الرقش الهندسى النباتى، هو الخط العربى[٧٧] صورة رقم (١) وقد وصل الفنان المسلم إلى ذلك عن طريق تقسيم وتحليل تلك الأشكال، فتارة نراها متشابكة وأخرى متداخلة وأحياناً متلاحقة وأخرى متباعدة، ومن ثم فإننا نستطيع أن نقول إن هذا الأسلوب الزخرفى، قد بعثه الفنان المسلم بعثاً جديداً فى ثوب رائع من الجمال لم يكن له من قبل، كما لم يبتكر الفنان وحدات نباتية أو حيوانية جديدة بل رسم الأزهار والأشجار والأوراق، وكذلك الطيور والحيوانات، بعد تحويرها تحويراً كادت تفقد معه شخصيتها[٧٨] صورة رقم (٢) و لم يقتصر فن التصوير الإسلامى على الرقش العربى، فإذا كان هذا الرقش علامة مميزة من علامات هذا التصوير، يدفعنا على تحليله والتعمق فى فهم أسراره للتعرف على فلسفة الفن الإسلامى فإن فن التصوير التشبيهى الذى يقوم على تصوير الطبيعة والكائنات بأسلوب خاص، يقدم لنا مادة للتعرف على علم الجمال الإسلامى، تتجاوز حدود الرمز الذى قام فى الرقش العربى، إلى حدود التشبيه المحور والذى قام على مبادئ من الابتكار والابداع، كذلك نبتعد عن الفراغ حيث إننا لا نجد سطحاً فارغاً من الزخرف فكرر الوحدات الزخرفية المتكررة تكراراً يمكن أن يستمر دون أن يقف عند حد ودون أن تمله العين، وتوضح صورة رقم (٦) وحدات زخرفية فسيفسائية متكررة من محراب جامع الطنبغا المارداني بمصر وهكذا أرتبط مفهوم الفراغ بالإتساع وعدم وجود تفاصيل أو تداخلات مع هذا الإتساع سواء أكان مدركا حقيقياً أم مجهولة حدوده المكانية، ويلاحظ أن الفنون الإسلامية دائماً حاضرة بها الزخارف المتكررة فى سيطرة كاملة تخفىتحتها وخلفها فراغ سطوح الموضوعات الفنية، كما يتضح ما يلى: "الخوف من الفراغ أو الأماكن المفقودة ليس صفه ملتصقه بالفنان والإنسان المسلم ولكنها حالة من التخيل تنتاب الإنسان العادى حينما يرتاد مكانا خربا أو موحشا فيتخيل أصواتاً وتحركات – وخاصة فى البيئات المفتوحة مثل الصحارى الساكنة التى تحرك فيها البيئة الطبيعية من رياح وأصوات طيور الليل، فيذهب إلى الغيبيات من الجن والشياطين، ولا سيما مع قلة الناس والجيران، وتلك خاصية تاتى للأوروبى فى الشمال الجليدى وللأفريقى والآسيوى وكل من يعيش فى أماكن مفتوحة خالية من السكان، ثم العربى هو ابن الصحراء المتوائم والمتكيف لحلها[٧٩] فلا ترابط بين بيئة الصحراء لدى المسلم العربى وعقدة الخوف من فراغها الممتد، فندرك أن الحضارة الإسلامية والفن الإسلامى من أهم مظاهرها البحث دائماً عن قيم الجمال فى الحياة، و لم يكن من دوافع الفنان المسلم خوف مرضى من الفراغ، و يلاحظ أن

[٧٧] إيناس حسنى: مرجع سابق، ص ٣٦
[٧٨] سعاد ماهر محمد: مرجع سابق، ص ١٠.
[٧٩] إيناس حسنى: مرجع سابق، ص ٥١

الفن الإسلامى لم يقع تحت سيطرة رجال الدين نهائياً بل يتحرك فى إطار العقيدة الإسلامية بحيث تجئ أعماله متوافقة مع حياة الإنسان المسلم، أوجدت له مساحة كبيرة من التحرك والإبداع والتجريب والتجريد المطلق فيدرك التكرار الزخرفى والمنفذ بأسلوب تشكيلى مستمدة عناصره من النبات أو الخط العربى أو الوحدات الهندسية أو من النماذج الحيه المجردة – فى تكرار له المردود الوجدانى الصوفى، مثل حبات السبحة المترابطة المتكررة التى يسبح بها المسلم بعد صلاته أو قبلها ذاكراً الله سبحانه وتعالى بتكرار صوفى روحى لا تدرك منها البداية أو النهاية[٨٠] وتوضح صورة رقم (٧) زخارف متكررة بتكرار صوفى روحى لا تدرك منها البداية أو النهاية بمحراب جامع البرديني بمصر.

تطبيقات القيم التشكيلية للفن الإسلامي في المحاريب ودلالاتها الفنية والوظيفية والدينية

يحمل الفن الإسلامي قيماً فنية متعددة تتضمن الخط واللون والظل والنور وملامس السطوح والإيقاع وعلاقة هذه العناصر بعضها بالبعض الآخر، وما تشتمل عليه من إيقاع، هى التى تعطى للعمل الفنى صفه الجمال، ذلك لأن الطبيعة نفسها لا تخلو من هذه العناصر وبروز بعضها فى أشياء الطبيعة هو الذى يعطيها جمالها الذاتى فى تكوينها وإذا تتبعنا وظيفة الخط فى الفن الإسلامى، نجد أنه يلعب دوراً أساسياً وبخاصة فى العناصر الزخرفية، وكذلك نجد فى منتجات الفن الإسلامى خطين من أنماط الخط: الأول الخط المنحنى الذى يدور هنا وهناك متحولا بحرية وانطلاق فى حدود المساحة المخصصة للزخرفة لا يخرج عليها ولكنه يعطى احساساً بالمطلق والاستمرار إلى ما لا نهاية[٨١] شكل رقم (١٠) وهناك نوع آخر من الخطوط وهو الخط الهندسى الذى تكون وظيفته تحديد مساحات تتكون منها حشوات تتجه نحو الدقة والصغر كلما ازدهر الفن شكل رقم (١٤) وتضم هذه الحشوات زخارف خطية لينة من النوع الأول، ويغلب أن تشكل هذه الحشوات أشكالاً نجمية، ومن أمثلة ذلك مايظهر في صورة رقم (٨) و توضح وحدات زخرفية هنسية قوامها الأطباق النجمية من محراب المدرسة الطيبرسية بالجامع الأزهر بمصر، أو أشكالاً مضلعة ذات زوايات، أو دوائر والشائع أن الخط الهندسى يعطى إحساساً بالاستقرار والثبات، ونجد أن الخطوط الهندسية تشكل مصدراً آخر للزخرفة الإسلامية، لها نوعية فريدة لا نظير لها فى أية حضارة من الحضارات، فأصبحت فى أغلب الأحيان العنصر الرئيسى الذى يغطى مساحات كبيرة[٨٢] ويقوم الخط بوظيفة أخرى وهى سلب صفة التجسيم عن بعض الأشكال الآدمية والحيوانية أو الكتل وتحويلها إلى عنصر زخرفى بحت يتصف بالخفة والرشاقة، ومما يثير الإعجاب قدرة الفنان المسلم على الموازنة بين الخط اللين والخط الهندسى، وقد كان اللون ذا اهميه فى الفن الاسلامى فاستعمال الالوان فى الفن الاسلامى يؤدى وظيفه جماليه اساسا واللون صفة طبيعية من صفات الأشياء، ولا يمكن رؤيته فى الظلام فهو مرتبط أشد الارتباط بالنور، و مصدر جمال كثير من الأشياء مستمد من ألوانها، فهناك استعمالات مختلفة للألوان فى العمل الفنى، منها استعمال اللون لذاته أى لقيمته الجمالية الخاصة، أما استعمال الألوان فى الفن الإسلامى فله وظيفة جمالية حيث كانت تستعمل في زخرفة المحاريب الألوان الزرقاء والخضراء والذهبية بكثرة إلى جانب مساحات محددة من الألوان الحمراء، والصفراء والبنية، واللون الأخضر والأزرق، ألوان السماء والماء والسهل الخصيب، وهى ألوان باردة،

[٨٠] إيناس حسنى: المرجع السابق، ص ٥٢.
[٨١] عفيف البهنسى: الفن الإسلامى، دار طلاسي، دمشق، ١٩٨٦، ص ٧٤.
[٨٢] كاظم ظاهر: الأندلس والفن الإسلامى، دار أزمنة، الأردن، ٢٠٠١، ص٧٣.

كما أنها ألوان الفضاء، تسلب الأشياء أجسامها وتعطى إحساساً باللا نهاية، ومن أمثلة ذلك صورتين رقمي (٩)، (١٠) وتوضحان استخدام الألوان والخامات المختلفة في زخرفة محراب مدسة السلطان حسن بمصر و استخدام الزخارف من ألوان مختلفة وخامات مختلفة بمحراب المدرسة الأقبغاوية بالجامع الأزهر بمصر، واللون الذهبى قد استعمل بسخاء فى الفن الإسلامى فهو لون يسلب الأشياء أجسامها، لون له بريق سحرى ويلاحظ أنه ليس لوناً بالمعنى الصحيح لأنه لا يشاهد فى الطبيعة، ومن أمثلة ذلك ما يتضح من صورتين رقمي (١١)، (١٢) من استخدام التذهيب في زخارف محراب جامع أيا صوفيا بأسطنبول بتركيا و استخدام الألوان المختلفة والتذهيب في زخارف محراب المسجد الأقصي، وقد استعمل الفنان المسلم ألوان الخامات الطبيعية في زخرفة المحاريب استعمالاً جمالياً تبعه إبراز جمال لون الخامة والمزاوجة بين هذه الخامات ذات الألوان المختلفة كالخشب بألوانه وخاماته، والأبنوس والعظم والعاج والرخام والبرونز والذهب والفضة وهكذا ومن أمثلة ذلك مايتضح من صورتين رقمي (١٣)، (١٤) من المزج بين ألوان الخامات وما تضفيه من مظهر جمالي بمحراب مدرسة السلطان حسن بمصر و استخدام الصدف وقطع الخزف والخام في زخرفة فسيفسائية بمحراب الجامع الأزرق بمصر، وبالنسبة للظل والنور فيؤدى اللون فى كثير من الأحيان وظيفة النور، لأن اللون يستعمل من جهة، ومن جهة أخرى فالألوان التى تستعمل ألوان نقية فى الغالب، فهى تعبر فى كثير من الأحيان عن النور والظلمة دون أن تتعرض للكتلة والحجم وتوزيعها فى الفراغ، أما الظلال فهى تكون أغلب الأجزاء الزخرفية البارزة من الأرض، و تكون هذه الظلال حادة أو قوية، وقد استعمل جميع الألوان وكانت مضيئة ساطعة كما أن بعض الأشكال تجاوزت حدود الإطار بشكل فنى رائع وهو ما نشاهده اليوم فى الفنون الحديثة[٨٣] أما من حيث ملامس السطوح فإن الفن الإسلامى من أغنى الفنون فى التنويع الموجود فى سطوح المبانى والتحف أو الأعمال التطبيقية المختلفة، والفنان المسلم يستفيد من كل خامة زخرفة، و لون فى إثراء السطح مستغلاً القيم الملمسية لسطوح الخامات الطبيعية ومنوعاً فى اتساع العنصر الزخرفى أو دقته وفى الظلال التى تلقيها العناصر الأرضية، للوصول إلى أعلى قيمة جمالية من الملامس ومن أمثلة ذلك في المحاريب ما توضحه صورتين رقمي (١٥)، (١٦) من استفادة الفنان المسلم من خامة الزخرفة، و اللون فى إثراء السطح مستغلاً القيم الملمسية لسطوح الخامات الطبيعية بمحراب بالجامع الأزهر بمصر و استغلال الفنان للخامة واللون بقيمها الفنية المختلفة في زخرفة محراب المسجد النبوي، أما الإيقاع فهو ظاهرة مألوفه فى طبيعة الإنسان نفسه، فأصبح كل عمل يؤديه لا بد أن يكون خاضعاً لنوع من الإيقاع، والإيقاع فى الفن الإسلامى يعتمد على التماثل والتناظر والتبادل كما يعتمد على الخط اللين والهندسى، وتعدد المسافات ومن أمثلة ذلك ما يتضح من صورة رقم (١٧) من أن الإيقاع الناتج من التماثل والتناظر والتبادل في زخارف محراب مدرسة أبو بكر مزهر بمصر.

سمات التجريد في الزخارف الهندسية الإسلامية للمحاريب ودلالاتها الفنية والوظيفية والدينية

تميزت الزخارف الهندسية في الفن الإسلامي والتي ابدعها الفنان المسلم في فنونه التطبيقية والعناصر المعمارية لعمائره ومنها المحاريب بالتجريد الهندسي وهناك سمات مميزة لهذا التجريد الهندسي أهمها وضوح الطابع العربي والبساطة والتعقيد والتجريد والرمزية والبعد عن التماثل الواقعي والميل نحو الزخرفة والتكرار ويتضمن التكرار

[٨٣] كاظم ظاهر: مرجع سابق، ص ٧٥.

التجديد والاستمرارية والانتشار والحرية والمساواة والعودة للأبدية ومن السمات الأخري المميزة للتجريد الهندسي كراهية الفراغ وتقسيم السطح وتصوير الأشكال الخيالية والتنوع وتسطيح الأشكال والإحساس التلقائي بالحركة والتشابك والنمو والوحدة والحرية والإبداع[٨٤] ويتمحور الطابع العربي في الفنون الإسلامية فى كلا من التشكيل الكتابي، والسمات العربية المختلفة ومن الأسباب الهامة في تكوين الوحدة الفنية التي ميزت جميع الفنون الإسلامية رغم اتساع الدول الإسلامية وطول زمانها- هذه اللغة التي تميز فيها فنان العصور الإسلامية بمختلف بيئاتها لها تشكيلا فنيا مستقلا وغنيا كرؤية بصرية جديدة تخدم العمل الفني ولا يمكن إحلال أى تشكيل فني أخر محلها وإذا انتقلنا إلى المنطلق الثاني والتي تمثله الصفات العربية كالبيئة الصحراوية حيث نجده يمثل دعوة للتأمل فى رحابة المكان وعلو السماء وصفاء الألوان على الرغم مما تبدوا عليه الأشكال الهندسية فى الفنون الإسلامية من تعقيد فإنها في الحقيقة بسيطة إذ تبدأ الوحدة الرئيسية إلى تمثيل شكلا هندسيا بسيطا كالمثلث أو المربع أو المخمس أو المستطيل ثم تتضاعف تدريجيا بامتداد أضلاعها ونموها أن يحدث التشابك بين امتدادات الأصابع للتشابك وتكون فى أخر المطاف مسلمة تكون هندسيا يطلق عليه الشكل النجمي شكلين رقمي (١٢)، (١٣) ويرى ثروت عكاشة إن الفنان فى كل الحضارات الشرقية فنان تجريدي بفطرته دائما يبحث عن تلخيص واضح لشكله الفني ليترجم أفكاره ومبدئه في الحياة فإذا كان الفنان المسلم ذو نزعة شرقية لأصوله العربية وكذلك هو فنان باحث عن مطلق المكونات المادية ومؤمن بأن عالم الكليات ليس إلا جزء صغيرا من عالم أكبر منه يتصف بالانهاية وأن الأشكال ليست إلا صورة بصرية سطحية خادعة وباطنها هو الحق الذي يجب الكشف عنه كما شعر مثيله فنان القرن العشرين الذي نادى هو الأخر بوجوب البحث عن باطن الأشكال وترك ظاهرها لأنه لا يعبر عن واقعه المادي المحسوس هذا الباطن غير المعلوم فى الشكل المرئي يحتاج إلى أشكالا مجردة تناقش العين وتتطرق إلى الوجدان وتملكه، تلك المعادلة الصعبة استطاع فنان العصور الإسلامية حلها من خلال تجريد أشكاله في قالب هندسي يفهم منه المتذوق المتأمل عقيدته وفكره شكل رقم (١٥) وفي نفس الوقت تحرك وجدانه المليء بالانفعالات المختلفة لأن الفن الإسلامي يعد فنا شرقيا فهو فن إتبع مثيلاته من الفنون الشرقية من حيث اعتمادهم على رمزية الأشكال والألوان فالأشكال عند فنان العصور الإسلامية ليست وليدة الصدفة وكذلك نموها وتوالدها فى تشبيكات معقدة ليست سببا لإظهار عبقرية الفنان في علوم الهندسة والرياضة والفلك بل هي رؤية فنية أتقن خبراتها الجمالية وتنطلق للبحث عن فن مقصود له دلالة فى عقل هذا الفنان فعندما يشكل الفنان مثلثا متساوي الأضلاع رأسه إلى الأعلى فهو يقصد السماء وإذا كان رأسه إلى أسفل فهو يقصد الأرض وإذا ضمهما معا بشكل عكسي (نجمة داود) فهو يقصد حركة الكون شكلين رقمي (١٤)، (١٥) ويظل الفنان المسلم في فرض رمزيته للشكل كلما نما أو تغير من جراء زيادة التقسيمات أو التشبيكات فكل خط له رمزيته وكل شكل له دلالة فنية وفلسفية توظف في العمل الفني كما يبتغيها فنان العصر الإسلامي و الواقع للفنان المسلم ليس شيء كامل بل هو جزء من عالم مليء بالأشكال والموجودات الاخرى رغم كونها لا ترى فهو يؤمن بأن كل الموجودات جزء صغير لأخريات أكبر حيث إن خالقها أكبر من كل الموجودات يتصف بأنه ليس كمثله شيء بتلك الفلسفة فرض الفنان مظاهر فنه السائدة بعدم مبالاته بنقل الحياة (وإنما ترمي نزعته العامة إلى تجريد المشاهد الحية في الطبيعة حتى لا يبقى منها إلى خطوطها الهندسية) بتحوير الواقع ومعالمه الخاصة وتعديل نسبيته والابتعاد عن تشبيه الشيء بذاته

[٨٤] ثروت عكاشة: القيم الجمالية فى العمارة الإسلامية، دار الشروق، القاهرة، ١٩٩٤، ص ١٩.

وبتفكيك مكونات الطبيعة وإعادة تركيبها وهو لا يفكر فى محاكاة الطبيعة ولا يعنيه ذلك[٨٥] وبالنسبة للميل نحو الزخرفة في الفن الإسلامي فيرى بعض المشتغلين فى الفن أن (الفن الإسلامي يعد فنانا زخرفيا فى المقام الأول) بل استخدم الفنان الشكل الفني وبدأ فى توالد ونمو الأشكال شيئا فشيئا حتى يصبح الشكل الواحد ملئ برؤى فنية مختلفة واستخدم التكرار ليأكد معنى روحيا أن الله ليس له بداية أو نهاية ونفس الشكل الذي تولد منه شكل أخر أكبر يعبر عن كل جزء يوجد جزء أكبر منه ومن ثم يوجد عالم أكبر منه إذا فالفنان المسلم لا يبغي التزيين فقط بل أراد فرض فلسفته العقائدية في رؤى جمالية ترجم فيه رؤيته البصرية على سطح أعماله ونجد تلك السمة في كل الحضارات السابقة ويري بعض المحللون للفنون أن التكرار سمة يغلب عليها الطابع الفكري أو الوظيفي للتكوين إلا أنها أصبحت سمة لا يغض الطرف عنها في كل نواحي الفنون الإسلامية بل فرضها الفنان المسلم بكل ثقة برغم ما يمكن أن تحدثه تلك السمة إذا استخدمت بشكل مفرط في تحطيم الرؤية الجمالية للعمل الفني ويجعله تكوينا مليء بالفوضى ويخرج الرائي أو المتذوق من حالة فكرية أو تأملية إلى حالة عدم الرضا بالشكل أو التكوين الفني وهذا ما وعاه الفنان المسلم فى تكرارات جمالية بتعاقبات إيقاعية تتسم بالدقة والقسوة أحيانا لما تحويه من أشكال وخطوط هندسية فعلمه الرياضي المدروس ورؤيته الفنية ومع فلسفته العقائدية استطاعت بكل قوة فرض أطروحاتها الفنية بشكل جدي يحمل خبرة العالم والفنان معا في تكوين فني زاخر بقوانين التماسات والمتشبكات والمتداخلات والمتجاورات مستعينا بالتكرارات التبادلية والتماثلية بوحدات ومتساقطات ومن أمثلة ذلك ما يظهر من صورتين رقمي (١٨)، (١٩) من تكوين فني زاخر بقوانين التماسات والمتشبكات والمتداخلات مستعينا بالتكرارات التبادلية بمحراب مسجد البخاري بماليزيا و تكوين فني يعتمد علي التماسات والمتشبكات والمتجاوراتعن طريق التكرارات التبادلية والتماثلية بمحراب مسجد القيروان بتونس والتكرار ليس شيء جديد على فنان العصور الإسلامية المتأمل فيما حوله فى كل نواحي حياته المكانية والزمنية فالظواهر الكونية المتمثلة فى تناوب الليل والنهار والأيام وفصول السنة نوع من التكرار الزماني كذلك يوجد التكرار العقائدي فى حياة هذا الفنان المسلم فعقيدته تأمره بالصلوات الخمس بتكرار يومي بأوقات محددة بحركات وأذكار مكررة والصوم فى شهر محدد بتكرار سنوي ومناسك الحج والعمرة بتكرار مفتوح. وكذلك يوجد التكرار حول الفنان العالم بتكرار رقم سبعة فى كثير من الظواهر الكونية (مثل الأطياف سبع والأفلاك السبعة وأيام الأسبوع سبعة ودورة القمر حول الأرض والأرض حول الشمس والمجموعة حول مركز المجرة وبقية المجرات فى دورتها والشهور والسنين)، أما عن فلسفة التكرار التي تمسك بها الفنان المسلم وطبقها في منتجاته الفنية ومنها زخارف محاريبه فهي فلسفة تنشأ من عقيدته وتؤكد على عدة معاني فلسفية منها التجديد والإستمرارية فيرسم الفنان طبقة النجمي ذو الثمانية كندات ويبدأ فى مد أطرافه طبقة إلى طبق نجمي أخر فتتشابك الأطراف وتنشئ نجمة خماسية تكرر هي الاخرى على جانبي كل طبق نجمي وتبدأ هي أيضا فى النمو لتنتهي إلى نهاية الطبق النجمي ذو الثماني كندات وهكذا. . . هذا التكرار لا يصل إلى نهاية بل يبدأ فى استمرارية لاحد لها دون أن تمل العين بل تتبعها العين فى إثارة واضحة وبتركيز شديد ليحصل الرائي في أخر المطاف على رؤى جمالية متنوعة توحى بالاستمرارية والتجديد والديمومة لا نهاية لها والأنتشار وربما ساعد هذا الشعور امتداد الخطوط المتشابكة ثم كسرها بحدة في اتجاه أخر فيرى الرائي

[٨٥] محمود عدلي إبراهيم: الاستفادة من بعض العناصر التشكيلية الفاطمية لتصميم أقمشة الستائر، رسالة ماجستير، غير منشورة، كلية الفنون التطبيقية، جامعة حلوان، ١٩٨٤، ص ٥٨.

الأشكال والخطوط تتجه فى كل مكان فهي تتجه بشكل رأسي وأفقي وفى كلا الاتجاهين الجانبين وأيضا بشكل دائري كل تلك المسارات توحي للرائي بانتشار التكوين وقدرة الفنان الفائقة فى بث فلسفته العقائدية التي تؤمن بأن لا نهاية الله وانتشار قدرته الكاملة المتمثلة فى جميع مظاهر مخلوقاته المرئية والغير مرئية وكذلك انتشار الدين الإسلامي فى كل بقاع الأرض[٨٦] والحرية حيث أن التكرار فى التكوينات الإسلامية فلسفة تعني الحرية كما كانت حرية اعتناق الدين الجديد والمساواة فالمساواة والعدل من مبادئ الاتجاهات الإسلامية ولأن الفنان المسلم تشبع بتلك المبادئ الخلقية فترجمها بتشكيل فني يعتمد على تقسيمات متساوية للخطوط والأضلاع والزوايا وبترديد إيقاعي فى كل من الشكل واللون والمساحات من حيث الضيق والاتساع بدقة شديدة والعودة للأبدية فكل شكل يرسمه الفنان لا يمكن التنبؤ ببدايته ولكن إذا اعتبر الرائي ضمنا أن شكلا معينا هو البداية ويبدأ فى تتبع بصره داخل المنظومة الفنية حتى يصل إلى نهايتها فيدرك عقله ويشعر وجدانه بأنه لا يمكن معرفة نهاية الشكل الذي بدأ فهو يدور فى دائرة لا بداية ولا نهاية لها وكراهية الفراغ حيث يرى بعض المشتغلين فى الفن ان كراهية الفراغ سمة شرقية[٨٧] ومن أمثلة ذلك صورة رقم (٢٠) ويظهر بها زخارف المحراب الرئيسي بالجامع الأموي، وإلي جانب ذلك فقد اعتني الفنان المسلم بتقسيم السطح في زخرفته للمحاريب إلى مساحات متساوية وتكون في أغلب الأعمال بخطوط داكنة اللون واضحة أو تكون مساحات فاتحة اللون إذا أمتاز التركيب اللوني للكتل الشكلية بألوان قاتمة أو مبهجة وقد قصد الفنان من هذا التقسيم إلى منطقين أحدهما فلسفي ليعبر عن الحق والمساواة والعدل والتطرق إلى عالم أكثر روحانية بتذويب المادة من خلال التقسيمات المختلفة أما المنطق الأخر فهو المنطق الجمالي الذي يحدد به أشكاله الفنية ويتلاعب بالتكوينات الفنية لتكون شكلا حينا وحينا أخر تكون أرضية للتكوين مستعينا فى ذلك بمتضادات الألوان وتصوير الأشكال الخياليه حيث أن مخالفة الطبيعة تؤدي حتما إلى إيجاد أشكال جديدة لا نظير لها في الطبيعة وكذلك التنوع حيث أن المفردة الواحدة في التكوين الفني تتكون من رؤى فنية عديدة فإذا تشابكت مع مفردة أخرى تزداد تلك الرؤى إلى الضعف تقريبا وقد قصد الفنان لهذا التنوع الشكلي من خلال تكرار نوع الإيقاع وترديده. ولكن ليس على نفس الوتيرة حتى لا يصبح الشكل الفني مملا فاستخدم الفنان التنوع في التكرارات الإيقاعية محافظا فى نفس الوقت على وحدة العمل الفني ومن التنوعات الشكلية التي تبناه الفن الإسلامي المجرد ذو النزعة الهندسية التشكيل الكتابي الذي أدخله الفنان داخل عمله الفني ليصبح تكوينا ممتزجا داخل الأطروحة الفنية بدون أن يشعر المتلقي باستقلالية التشكيل الكتابي عن الأشكال الهندسية الاخرى وايضاً اهتم الفنان المسلم بتسطيح أشكاله الزخرفية لأنه يبحث عن عمق وجداني وروحاني وهذا المفهوم لا يتضح بتجسيد الأشكال أو محاكاتها بالطبيعة بل بتسطيح وتلخيص الأشكال ليصل إلى مضمونها الروحاني ومن ابرز السمات الفلسفية التي أعتمد عليها الفن الإسلامي وظهرت تطبيقاتها في المحاريب وزخارفها الوحدة حيث امتلك المكان الواحد أشكال متنوعة برغم ذلك اتسم بوحدة تربط بين أنواع الخامات المختلفة المستخدمة فكان الترابط الشكلي سببا في جمع الخامات المختلفة فى ألفة وتناسق فى مكان واحد هذا الترابط فى الإشكاليات الفنية أظهر الدراسة العميقة للفنان المسلم لفهم نفعية كلا من الوظيفة والشكل الذي يؤدي تلقائيا إلى تناسق فني يحث النفس على التأمل لمدى براعة الفنان المسلم وسيطرته على خامته وإشكالياته الفنية كما يظهر من صورة رقم (٢١) و

[٨٦] ياسر على معبد فرغلي: فلسفة التكرار فى التصميم الداخلي، رسالة دكتوراه، غير منشورة، كلية الفنون التطبيقية، جامعة حلوان، ٢٠٠٦، ص٩١
[٨٧] زكي محمد حسن: فنون الإسلام، النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٤٨، ص ٦٧٧.

توضح القيم الجمالية الناتجة عن الترابط بين أنواع الخامات المختلفة المستخدمة في محراب الجامع الكبير بقرطبة بأسبانيا، أما عوامل وحدة الفنون الإسلامية بشكل عام التي امتدت من أقصى بلاد المغرب العربي إلى أقصى بلاد الهند فيرى البعض أنها تتجلى فى توحد الخط العربي الذي يكتب به المصحف الشريف كذلك طابع الفكر الشرقي وتفاعله مع البيئة فى البلاد التي انتشر فيها الإسلام

نورانية اللون كقيمة تعبيرية جمالية فى الفن الإسلامي وتطبيقاته في عنصر المحراب

إن المفهوم عن النورانية التي يؤمن بها الفنان المسلم قابله إشكاليات خالصة التجرد تتصف بقوة البنيان شديد القسوة لما تضفيه الأشكال الهندسية من هذا التأثير النفسي على العين المجردة فاستطاع هذا الفنان العبقري تسخير اللون لفلسفته الجمالية واستخدم ألوان صافية تفصل بين الأشكال وتعطيها استقلالية قاصدة من ذلك البعد عن التدرجات اللونية لتحتفظ بخاصية التسطيح ولتكون جماليات اللون في عدم الانطباع مع الواقع ورفض محاكاة الطبيعة[٨٨] بينما لم ينسى الفنان المسلم أهمية الضوء ونظرياته العلمية ومخططها الايقاعي الزمني في التداخل الشكلي مع المساحات اللونية فعمل على دراسة الفاتح ونشره فى مساحات لونية واسعة ثابتا وكذلك محددة تنقسم بتساوي ، وكذلك حددها باللون القاتم في تقسيمات حادة ظاهرة للعين البشرية فبقيت الألوان المستعملة صافية نقية ألوان تظهر كما هي وتتجاوز من دون تعدي فلا تتجاوز ما قسم لها من مساحة ولا تتلاشى فى لون أخر فكان أن ظهر للعين بقيمة ضوئية فائقة أكانت ألوانا حارة أم ألوانا باردة وهذا الصفاء اللوني التام الذي يبلغ حد الجلال صورة للإيمان الخالص من الشوائب الذي وصله العارفون واهل الحقيقة بالحدس والالهام وعمل الشكل المرسوم داخل مكان مغلق بألوان أكثر قاتمة كالمحراب داخل المسجد كما يتضح من صورة رقم (٢٢) وتبين زخارف محراب بجامع عمرو بن العاص بمصر، عن الألوان المستخدمة فى مكان أخر مفتوح كجدران المسجد عملها بمساحات واسعة وألوانا فاتحة بهذه الطريقة أضفت صفاء لونيا ظاهر وكذلك اهتم بالخامة ودرجاتها اللونية فى إبراز نورانية الشكل الهندسي المجرد فاستخدم اللون لتحطيم صلابة المادة وإكسابها صفة الوسطية والاعتدال وقدم تشكيل للخامة بالنور وفق مخطط زمني إيقاعي مستقل[٨٩] فالفسيفساء تكون ألوانها فاتحة محددة بفواصل لونية قاتمة بينما الأرضيات المسجد تكون ذات ألوانا قاتمة بمساحات واسعة تحدد بفواصل لونية فاتحة ويظر ذلك جلياً من خلال صورة رقم (٢٣) وتوضح زخارف محراب جامع المؤيد شيخ بمصر وهكذا اهتم الفنان المسلم فى إضفاء النورانية فى أعماله الفنية لأنه يخاطب نفسا يريد بها السمو والصفاء الذهني فكان لا بد في تسخير علمه وفلسفته لترجمتها والخروج بعمل فني يوافق عقليته المؤمنة بعالم مطلق نوراني محب للصفاء.

الخاتمة

يعتبر المحراب من أهم العناصر المعمارية في العمارة الإسلامية الدينية وقد تناول البحث لفظ محراب وهي كلمة عربية ذات مدلولات متعددة تدرج تحت مادة حرب وورد ذكرها فى القرآن الكريم فى أربعة مواضع بصيغة المفرد ومرة واحدة بصيغة الجمع ويرى بعض المستشرقين أنه تم نقل كلمة محراب من اللغة الحبشية إلى اللغة العربية

[٨٨] صليبا جميل: المعجم الفلسفي، الجزء الثانى، دار الفكر اللبناني، بيروت، ١٩٧٣، ص ٥١

[٨٩] إيهاب محمد الزهري جناحه: المفاهيم الجمالية والفلسفية للفن الإسلامي وأثرها فى مختارات من التصوير المصري المعاصر، رسالة دكتوراه، غير منشورة، كلية التربية النوعية، جامعة عين شمس،سنه ٢٠٠٠، ص ١٠٢.

محرفه، فربما كان أصلها "محرام" فأبدلت الميم باءاً أو ربما كان أصلها "مكراب" أى المكان المقدس فأبدلت الكاف حاءً وقد اختلفت الآراء حول زمن ظهور المحراب الأول إلا أنها أجمعت على أنه محصور بين المساجد التى أقيمت فى القرن الأول للهجرة. وقد تطورت المحاريب مع تطور العمارة الاسلامية وأصبحت تولى عناية كبيرة ببنائها وزخرفتها خلال العصور الاسلامية المختلفة وتتكون المحاريب من عناصر معمارية تشمل التجويف والدخلات (النواصى) والعقود والأعمدة والصنجات المعشقة والمقرنصات وبالإضافة لهذه العناصر فإنه يوجد فوق عقد المحراب منطقتين تسمى كل منهما ريشة (توشيحه) المحراب واستخدمت لبناءه الأحجار الجيرية والطوب المحروق ومونات البناء وقد تنوعت المواد المستخدمة لزخرفته وتضمنت الرخام والخزف والزجاج والجص والأخشاب وغيرها وهناك العديد من القيم الجمالية فى التكوين المعمارى للمحاريب سواء من حيث الشكل العام للمحراب وعلاقته بالجدار أو من حيث العلاقة بين الأجزاء المعمارية المختلفة المكونة للمحاريب وهناك خصائص ومعايير أثرت فى الفن الإسلامى وأعطته طابعه المميز وشخصيته الفريدة وهي كراهية تصوير الكائنات الحية، التقشف، مخالفة الطبيعة، تصوير المحال، الاهتمام بزخرفة السطوح وشغل الفراغ والانصراف عن التجسيم والبروز و التنوع والوحدة حيث نجد أن كراهية تصوير الكائنات الحية ترجع إلى الرغبة فى البعد عن المظاهر الوثنية فقد جاء الإسلام ليقضى على الوثنية والفنان المسلم يواجه الطبيعة لكى يتناول عناصرها ويفككها إلى عناصر أولية، يعيد تركيبها من جديد وقد دعت العقيدة الإسلامية إلى التقشف و البعد عن مظاهر الترف فاتجهت جهود المسلمين إلى البناء والعمل والبعد عن الفخامه باعتبار كل ذلك عرضاً زائلاً فاستعمل الفنانون العرب خامات رخيصه كالجص والخشب والصلصال فى أعمالهم الفنية ولكنهم استطاعوا بما أضفوه عليها من زخارف دقيقة رائعة ومن ابتكارات صناعية أعطت الخامة الرخيصة مظهراً فخماً جديداً وهو ما أبدعه الفنان المسلم في عنصر المحراب حيث استخدمت هذه الخامات الرخيصة في تكسية المحاريب وزخرفتها والملاحظ أيضاً أن الفنون الإسلامية تبتعد عن التجسيم ابتعاداً واضح الأثر فى كل ما أنتج فيها من الأعمال، لأنها لا تستهدف البحث عن البعد الثالث وهو العمق فى الفنون الغربية ولكنها تبحث عن عمق آخر تختص به دون غيرها من الفنون الأخرى وهو العمق الوجدانى وقد تبين أن العقيدة هى التى تؤثر فى الفنون الإنسانية، و أن الإسلام أشاع الفن التجريدى، ليس لتحريمه كما يقول البعض وقد جاء قدماء التجريد الإسلامى فى الرسم أو البعد عن قواعد المنظور، التى كانت من أهم سمات الفن الإسلامى بوجه عام واكتشف الفنان الإسلامى عالماً جديداً من الأشكال الهندسية التى حملها دائماً معان عقائديه، بل وصوفيه، والتى تجلت فى الأشكال التى ترمز إلى القدرة الإلهيه أنه هو يبدئ ويعيد)، عدا المعانى الفنية التى تجلت فى روعة التخطيط وتنافره، وفى روعه التلوين وتنسيقه، ولقد أطلق على هذا النوع من الرقش اسم (أرابيسك)، أما النوع الثانى من الرقش فهو رسم لين يستعيد عناصره من الأشكال النباتية، ويحمل الفن الإسلامي قيماً فنية متعددة تتضمن الخط واللون والظل والنور وملامس السطوح والإيقاع وعلاقة هذه العناصر بعضها بالبعض الآخر، وما تشتمل عليه من إيقاع، هى التى تعطى للعمل الفنى صفه الجمال، ذلك لأن الطبيعة نفسها لا تخلو من هذه العناصر وبروز بعضها فى أشياء الطبيعة هو الذى يعطيها جمالها الذاتى فى تكوينها، ويري بعض المحللون للفنون أن التكرار سمة يغلب عليها الطابع الفكري أو الوظيفي للتكوين وقام الفنان المسلم بعمل تكرارات جمالية بتعاقبات إيقاعية تتسم بالدقة من أشكال وخطوط هندسية معا في تكوين فني زاخر بقوانين التماسات والمتشبكات والمتداخلات والمتجاورات مستعينا بالتكرارات التبادلية والتماثلية بوحدات ومتساقطات

وايضاً اهتم الفنان المسلم بتسطيح أشكاله الزخرفية لأنه يبحث عن عمق وجداني وروحاني وهـذا المفهـوم لا يتضح بتجسيد الأشكال أو محاكاتها بالطبيعة بل بتسطيح وتلخيص الأشكال ليصل إلى مضمونها الروحاني ومـن ابرز السمات الفلسفية التي أعتمد عليها الفن الإسلامي وظهرت تطبيقاتها في المحاريب وزخارفها الوحدة حيـث امتلك المكان الواحد أشكال متنوعة برغم ذلك اتسم بوحدة تربط بين أنواع الخامات المختلفة المستخدمة الـذي يؤدي تلقائيا إلى تناسق فني يحث النفس على التأمل لمدى براعة الفنان المسلم وسيطرته على خامتـه وإشـكالياته الفنية. لم ينسى الفنان المسلم أهمية الضوء ونظرياته العلمية فبقيت الألوان المستعملة صافية نقية ولا تتجاوز ما قسم لها من مساحة ولا تتلاشى فى لون أخر فكان أن ظهر للعين بقيمة ضوئية فائقة أكانت ألوانا حارة أم ألوانا بـاردة وهذا الصفاء اللوني التام الذي يبلغ حد الجلال صورة للإيمان الخالص من الشوائب وكذلك اهتم بالخامة ودرجاتها اللونية فى إبراز نورانية الشكل الهندسي المجرد فاستخدم اللون لتحطيم صلابة المادة وإكسـابها صـفة الوسـطية والاعتدال وقدم تشكيل للخامة بالنور وفق مخطط زمني إيقاعي مستقل

قائمة المراجع

أولا: المراجع العربية

أبو صالح الألفى: الفن الإسلامى أصول فلسفته ومدارسه، دار المعارف.

أبو صالح الألفى: أثر الفكر الاسلامى على الفن المصرى، الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٧٩.

أحمد قاسم الجمعة: الآثار الرخامية فى الموصل خلال العهدين الآتابكى والأليخانى، رسالة دكتوراه، قسم الآثـار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٧٥م.

أمل صبرى محمد: الفسيفساء الإسلامى وعلاقته الجمالية بالعمارة، رسالة ماجستير، قسم التصوير، كلية الفنـون الجميلة، جامعة حلوان، ١٩٨٩م.

إيناس حسنى: أن الفن الإسلامى على التصوير فى عصر النهضة، دار الجيل، الطبعة الأولى، ٢٠٠٥.

بطرس عوض الله وآخرون: فن البناء، الجزء الثانى، مطابع دار الشعب، ١٩٨٨م.

توفيق أحمد عبد الجواد: العمارة الإسلامية فى مصر، الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٧٢.

ثروت عكاشة: القيم الجمالية فى العمارة الإسلامية ، دار الشروق ، القاهرة ، ١٩٩٤ ، ص ١٩

جواد محمد مصباحي: التكرار والتماثل فى الفنون الزخرفية الإسلامية ، مجلة ثقافة وفـن ، العـدد ٨ (يوليـو-سبتمبر)، ٢٠٠٧.

حسين مصطفى حسين: المحاريب الرخامية فى القاهرة المماليك البحرية، رسالة ماجستير، قسم الآثار الإسـلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٨١م.

خالد مفلح الباير: القيم الفنية فى تصميم محراب المسجد كمصدر لتصميم جداريات داخلية، رسـالة ماجسـتير، قسم التصميم، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، ١٩٨٤م.

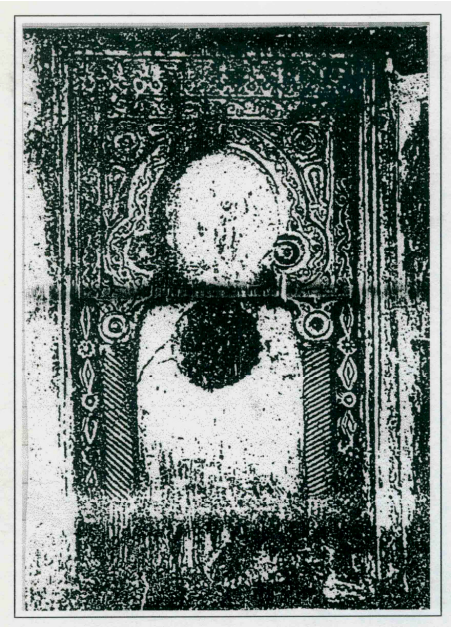
زكى محمد حسن: فنون الإسلام، دار النهضة العربية، ١٩٦٤.

زكى محمد حسن: الفن الإسلامى فى مصر، مطبعة دار الكتب المصرية، ١٩٣٥م.

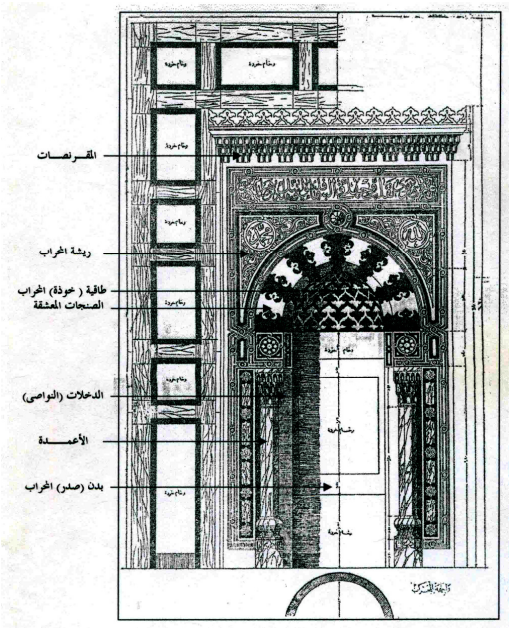
زينب السجينى: أسس تصميم المنمنمة الإسلامية فى المدرسة العربية و أثرة فى تدريس مادة التصميم لمعلمى التربية الفنية، رسالة دكتوراه، القاهرة، كلية التربية الفنية، ١٩٧٨ م، ص ٢٦٨.
سعاد ماهر: مساجد مصر وأوليائها الصالحين، الجزء الثانى، الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٨٢
طة الولى: المساجد فى الإسلام، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٨ م.
عفيف البهنسى: الجمالية الإسلامية فى الفن الحديث، دار الكتاب العربى، الطبعة الأولى، ١٤١٨ هـ - ١٩٨٨ م.
عباس فاروق حيدر: الموسوعة الحديثة فى تكنولوجيا تشييد المبانى، الجزء الأول، منشأة المعارف، الأسكندرية ١٩٨٦م، ص ٥١١-٥١٢
عبد الرحيم غالب: موسوعة العمارة الإسلامية، بيروت، ١٩٨٨ م.
عبد السلام أحمد نظيف: دراسات فى العمارة الإسلامية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٥ م.
عبد الناصر ياسين: الفنون الزخرفية الإسلامية فى عصر منذ الفتح الإسلامى حتى نهاية العصر الفاطمىدراسة أثارية حضارية للتأثيرات الفنية الوافدة، دار الوفاء ١٨ لدنيا الطباعة والنشر، الطبعة الأولى، ٢٠٠٢.
عبد الله كامل موسى عبده: المسلمون وآثارهم المعمارية حتى نهاية عصر الخلفاء الراشدين، موسوعة العمارة الأسلامية، المجلد الأول، دار الآفاق العربية، ٢٠٠٣.
عبد الفتاح رياض: التكوين فى الفنون التشكيلية، القاهرة، دار النهضة العربية، ١٩٧٤م.
عفاف زكى راشد: العناصر الزخرفية فى العمارة الفرعونية والقبطية والإسلامية (دراسة تحليلية)، رسالة دكتوراه، قسم الديكور (عمارة داخلية)، كلية الفنون الجميلة، جامعة حلوان، ١٩٩٤م عفيف البهنسى: الفن الإسلامى، دار طلاسي، دمشق، ١٩٨٦.
فريد شافعى: العمارة العربية فى مصر الإسلامية، المجلد الأول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٠ م.
كاظم ظاهر: الأندلس والفن الإسلامى، دار أزمنة، الأردن، ٢٠٠١.
كمال الدين سامح: العمارة الإسلامية فى مصر، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٧٠ م.
محمد عبد العزيز مرزوق: الفن الإسلامى، تاريخه وخصائصه، بغداد، ١٩٦٥ م.
مصطفى عبده: ضرورة الفن في البناء الحضاري والتواصل الثقافي ، مجلة ثقافة وفن، العدد ١٢ (يوليو - سبتمبر)، ٢٠٠٨.
منظمة العواصم والمدن الإسلامية: أسس التصميم المعمارى والتخطيط الحضرى فى العصور الإسلامية المختلفة، مركز الدراسات التخطيطية وإحياء العمارة الإسلامية، ١٩٩٠م.
محمود محمد محمود: دراسة تحليلية للبرنامج المعمارى والتشكيل الفراغى للمساجد فى مصر، رسالة ماجستير، قسم العمارة، كلية الفنون الجميلة، جامعة حلوان، ١٩٩٠م.
محمود عدلي إبراهيم: الاستفادة من بعض العناصر التشكيلية الفاطمية لتصميم أقمشة الستائر ، رسالة ماجستير ، غير منشورة ، كلية الفنون التطبيقية ، جامعة حلوان ، ١٩٨٤.
نجوى جلال مؤمن: دراسة تحليلية عن عمارة الأضرحة المملوكية بمصر مع دراسة العناصر المكونة للضريح رسالة ماجستير، قسم العمارة، كلية الفنون الجميلة، جامعة حلوان، ١٩٨٨م.

ثانياً: المراجع الأجنبية

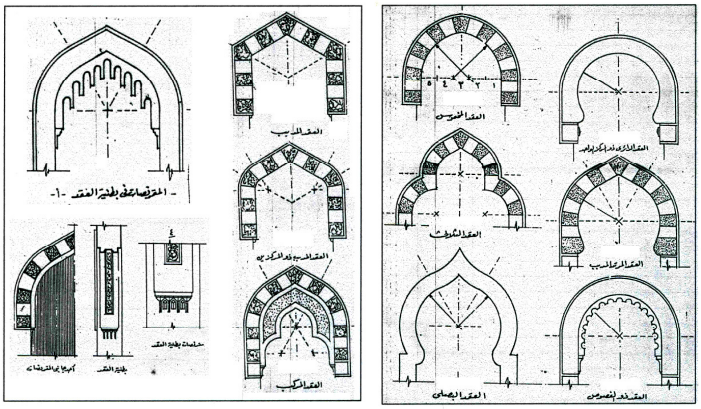
Craswell (K. A. C.): Early Muslim Architecture, Vol. 1 , Oxford , 1932.
Dagan , K.: Muslim Religious Architecture , part 1 , the Mosque and the Development , Leiden , 1974.
Frishman , M. And Khan , H. U.: The Mosque , History Architecture Development and Regional Diversity , Thames & Hudson , London , 1994.
Hillenbrand , R.: Islamic Architecture , Form , Function and Meaning , Edinburgh university Press, Great Britian , 1994.
Hill , D.: Islamic Architecture And Its Decoration , Faber and Faber , London , 1964. Serjeant, R. B.: Studies In Arabian History and Civilization , London, 1981
Stewart, H. M.: Egyptian Stelae, Relief and Paintings from the Petrie Collection, Warminster, 1979.



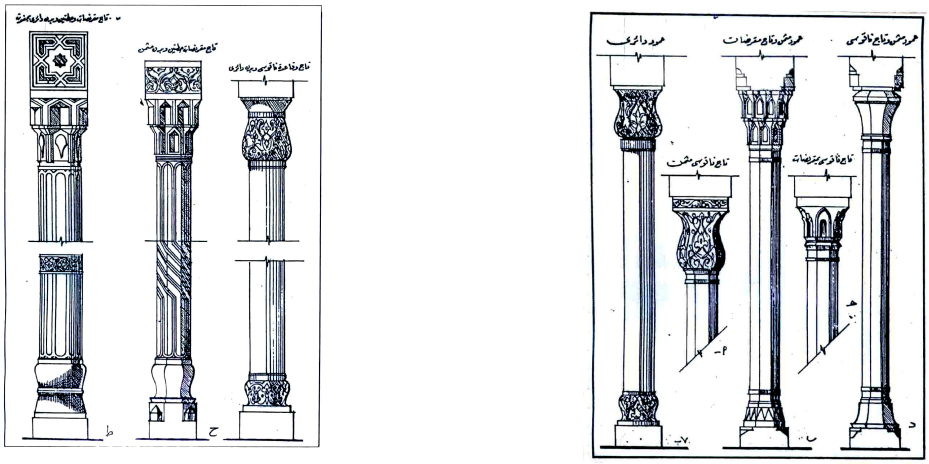
شكل رقم (١) يوضح أقدم مثـــال للمحاريـــب المسطحة فى العمارة الاسلامية وهو موجود تحـــت صخرة قبة الصخرة بالقدس والذى يـــؤرخ بعـــام



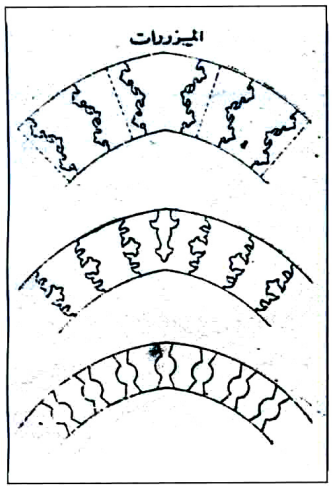
شكل رقم (٢) يوضح المكونات المعماريـــة للمحاريب الأثرية.

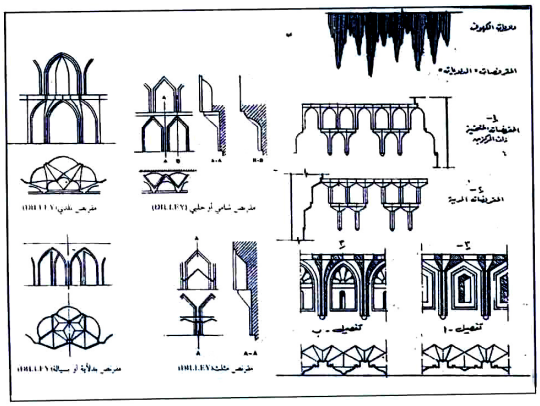


شكلان رقمي (٣)، (٤) يوضحان الأنواع المختلفة للعقود.



شكلان رقمي (٥)، (٦) يوضحان الأنواع المختلفة للأعمدة.

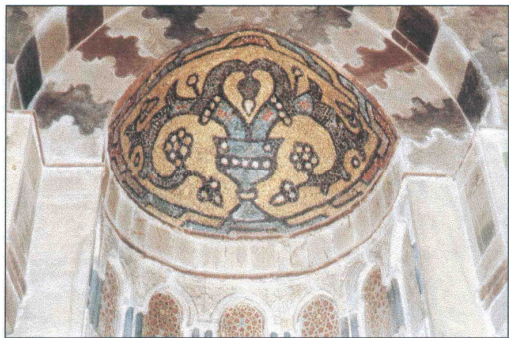




شكل رقم (٧) يوضح الأشكال المختلفة للصنجات المعشقة (المزررات).

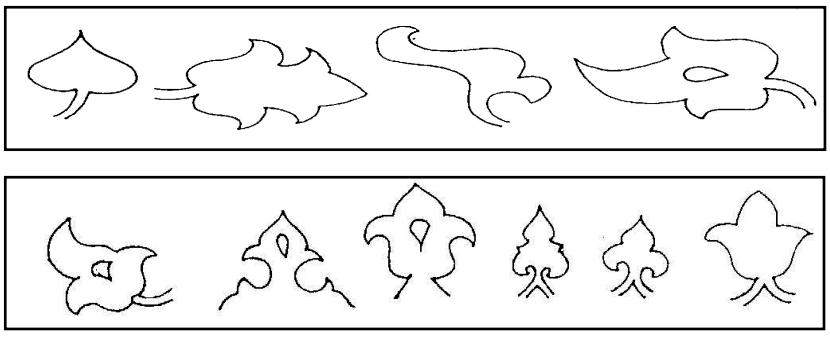
شكل رقم (٨) يوضح الأنواع المختلفة للمقرنصات.

صورة رقم (١) توضح الفسيفساء الزجاجية الملونة والمذهبة بمحراب جامع أحمد بن طولون مصر.



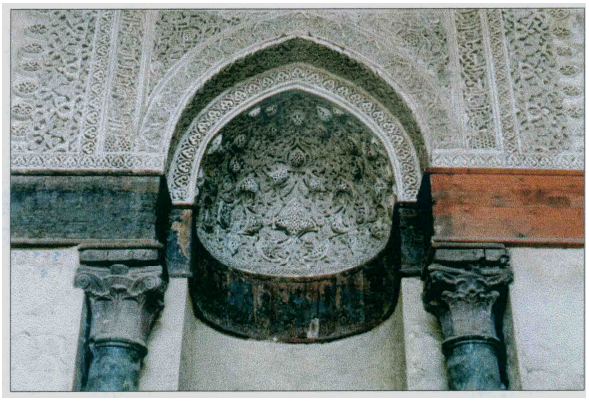
صورة رقم (٢) توضح الفسيفساء الزجاجية الملونة والمذهبة ذات الزخارف النباتية بمحراب ضريح علاء الدين أقبغا بالأزهر.

صورة رقم (٣) توضح الشكل العام المستطيل الذي أخذته المحاريب وعلاقة المحراب بجدرار القبلة وذلك في محراب جامع الناصر محمد بن قلاوون بمصر وتظهر به الزخارف واستخدامات الخطوط الأفقية والرأسية.

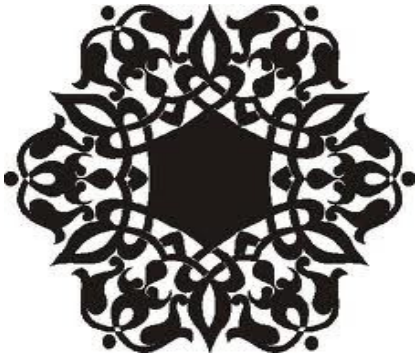


شكل رقم (٩) يوضح بعض الأشكال المحورة عن الطبيعة والتي أخذتها الزخارف النباتية.

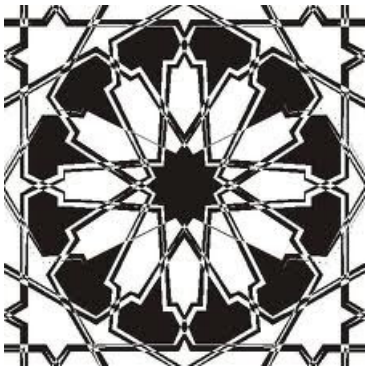
صورة رقم (٤) توضح محراب جامع أحمد بن طولـــون بمصر وقد اســـتخدمت خامـــات الجـــص والرخـــام والأخشاب والفسيفساء الزجاجية في زخارفه. .



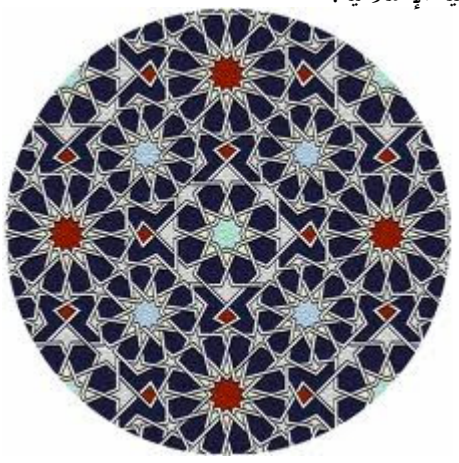
صورة رقم (٥) توضح الزخارف الجصية النباتيـــة في مراب مدرسة الناصر محمد بن قلاوون بمصر.



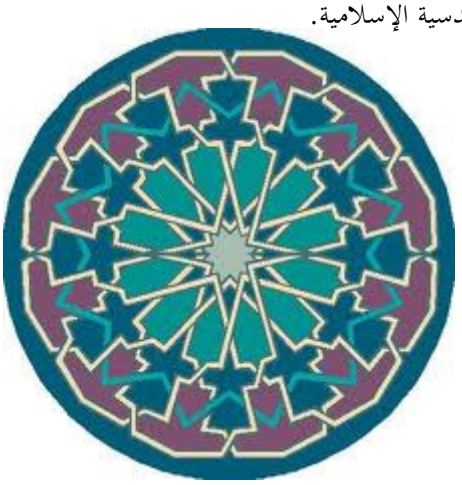
شكل رقم (١٠) يوضح وحدات مـــن الزخـــارف النباتية الإسلامية.



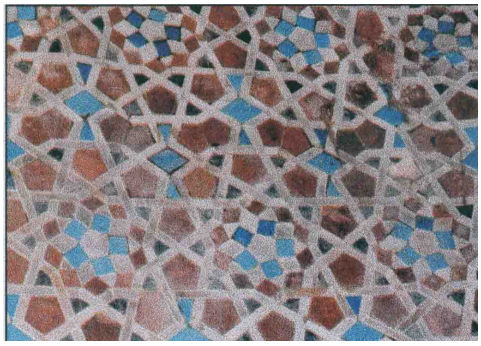
شكل رقم (١١) يوضح زخرفة الطبـــق النجمـــي الهندسية الإسلامية.



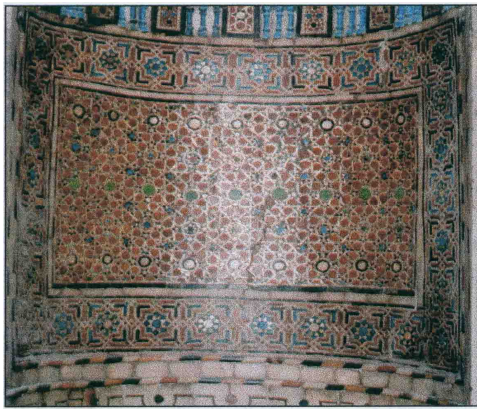
شكل رقم (١٢) يوضح استخدام الألوان المختلفة في زخارف متشبعة للأطباق النجمية.



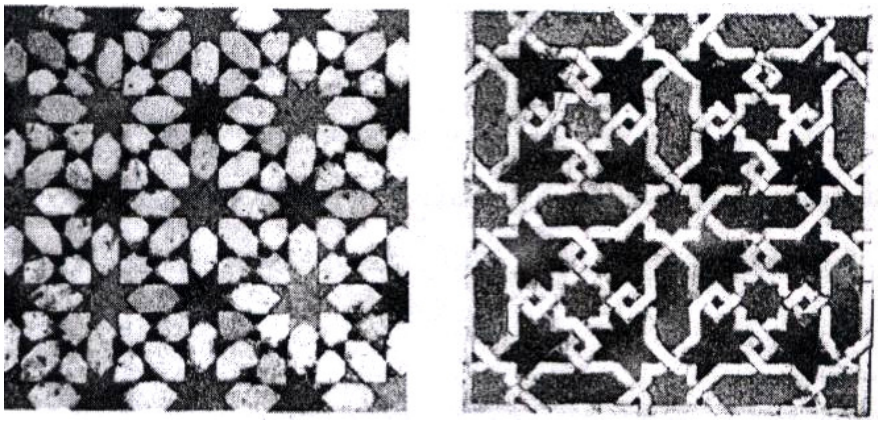
شكل رقم (١٣) يوضح وحدة زخرفية ملونة مـــن زخارف الطبق النجمي الإسلامية.



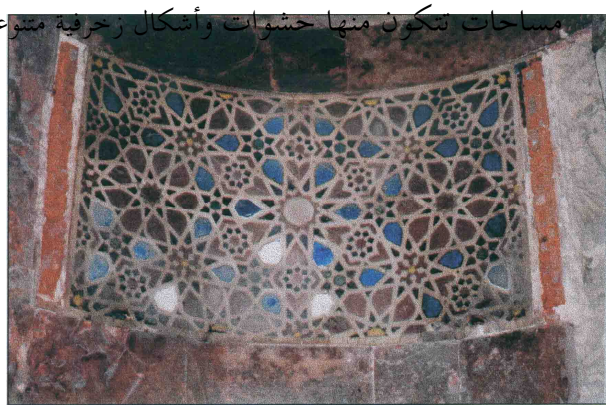
صورة رقم (٦) توضح وحدات زخرفية فسيفسائية متكررة من محراب جامع الطنبغا المارداني بمصر.



صورة رقم (٧) توضح زخارف متكررة بتكرار صوفى روحى لا تدرك منها البداية أو النهاية بمحراب جامع البرديني بمصر.



شكل رقم (١٤) يوضح الخط الهندسى ووظيفته في تحديد مساحات تتكون منها حشوات وأشكال زخرفية متنوعة.



صورة رقم (٨) توضح وحدات زخرفية هنسية قوامها الأطباق النجمية من محراب المدرسة الطيبرسية بالجامع الأزهر بمصر.

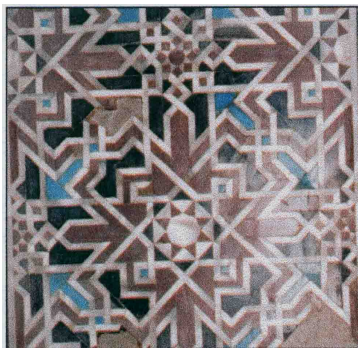
صورة رقم (٩) توضح اسخدام الألوان والخامات المختلفة في زخرفة محراب مدسة السلطان حسن بمصر.

صورة رقم (١٠) توضح أستخدام الزخارف من ألوان مختلفة وخامات مختلفة بمحراب المدرسة الأقبغاوية بالجامع الأزهر بمصر.

صورة رقم (١١) توضح استخدام التذهيب في زخارف محراب جامع أيا صوفيا بأسطنبول بتركيا.

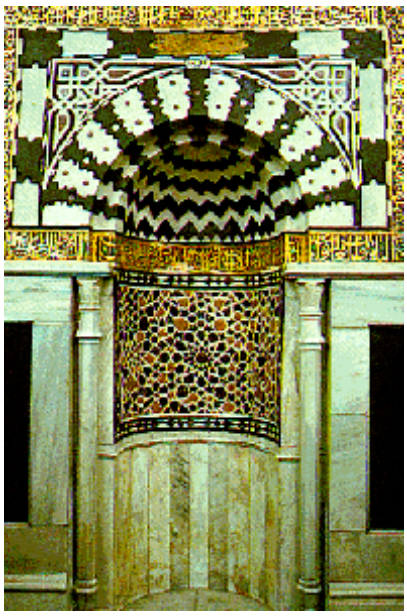
صورة رقم (١٢) توضح استخدام الألوان المختلفة والتذهيب في زخارف محراب المسجد الأقصي.

صورة رقم (١٣) توضح المزاوجة بين ألوان الخامات وما تضفيه من مظهر جمالي بمحراب مدرسة السلطان حسن بمصر.

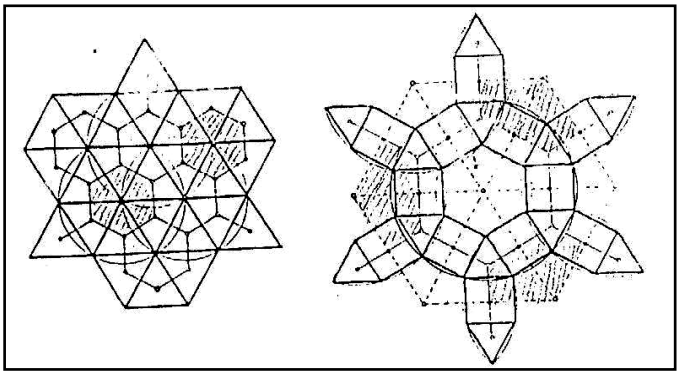


صورة رقم (١٤) توضح أستخدام الصدف وقطع الخزف والخام في زخرفة فسيفسائية بمحراب الجامع الأزرق بمصر.

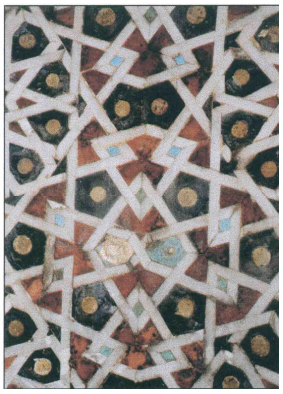
صورة رقم (١٥) توضح استفادة الفنان المسلم من خامة الزخرفة، و اللون فى إثراء السطح مستغلاً القيم الملمسية لسطوح الخامات الطبيعية بمحراب بالجامع الأزهر بمصر.



صورة رقم (١٦) توضح استغلال الفنان للخامة واللون بقيمها الفنية المختلفة في زخرفة محراب المسجد النبوي.

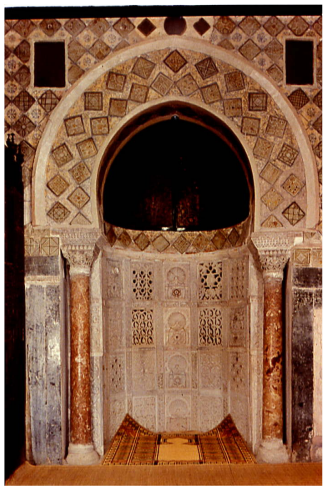


شكل رقم (١٥) يوضح تجريد الفنان المسلم أشكاله في قالب هندسي يفهم منه المتذوق المتأمل عقيدته وفكره.

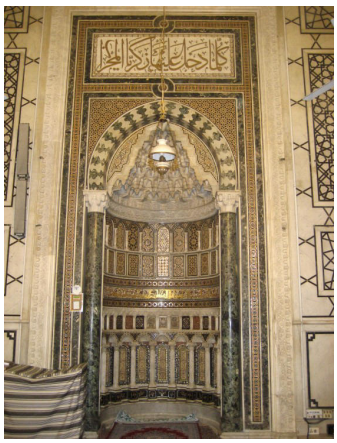


صورة رقم (١٧) يوضح أن الإيقاع فى الفن الإسلامى يعتمد على التماثل والتناظر والتبادل من زخارف محراب مدرسة أبو بكر مزهر بمصر.

صورة رقم (١٨) يوضح تكوين فني زاخر بقوانين التماسات والمتشبكات والمتداخلات مستعينا بالتكرارات التبادلية بمحراب مسجد البخاري بماليزيا.



صورة رقم (١٩) يوضح تكوين فني زاخر بالتماسات والمتشبكات والمتجاورات مستعينا بالتكرارات التبادلية والتماثلية بمحراب مسجد القيروان بتونس.



صورة رقم (٢٠) يوضح زخارف المحراب الرئيسي بالجامع الأموي.

صورة رقم (٢١) يوضح القيم الجمالية الناتجة عن الترابط بين أنواع الخامات المختلفة المستخدمة في محراب الجامع الكبير بقرطبة بأسبانيا.

صورة رقم (٢٢) يوضح زخارف محراب بجامع عمرو بن العاص بمصر.

صورة رقم (٢٣) يوضح زخارف محراب جامع المؤيد شيخ بمصر.